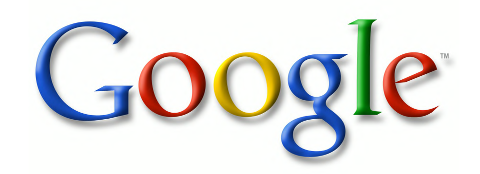






Causerien über Theater



Von **Theodor Fontane** erschienen im gleichen Verlage:

L'Adultera. Roman aus der Berliner Gesellschaft.
Cécile. Roman.
Graf Petöfy. Roman.
Schach von Wuthenow. Erzählung aus der Zeit des Regiments Gensdarmes.
Irrungen Wirrungen. Roman.
Stine. Berliner Sitten-Roman.
Kriegsgefangen. Erlebtes 1870.
Aus den Tagen der Occupation. Eine Osterreise.
Frau Jenny Treibel. Roman.
Meine Kinderjahre. Autobiographischer Roman.
Von vor und nach der Reise. Plaudereien und kleine Geschichten.
Effi Briest. Roman.
Die Poggenpuhls. Erzählung.
Von Zwanzig bis Dreißig. Autobiographisches.
Der Stechlin. Roman.
Aus England und Schottland. Reisebilder.
Familienbriefe. 2 Bände. (Erscheint Winter 1904.)

Gesammelte Romane und Erzählungen.

Ausgabe in 12 Bänden mit dem Bilde des Dichters.

Inhalt: **L'Adultera.** Roman aus der Berliner Gesellschaft. — **Ellernklipp.** Nach einem Harzer Kirchenbuch. — **Graf Petöfy.** Roman. — **Unterm Birnbaum.** Erzählung. — **Schach von Wuthenow.** Erzählung. — **Cécile.** Roman. — **Grete Minde.** Nach einer altmärkischen Chronik. — **Vor dem Sturm.** Roman aus dem Winter 1812 auf 13. — **Irrungen Wirrungen.** Berliner Roman. — **Stine.** Berliner Sitten-Roman. — **Kriegsgefangen.** Erlebtes 1870.

Causerien

über

Theater

von

Theodor Fontane

Herausgeber Paul Schlenther



Berlin
F. Fontane & Co.
1905

Vorwort des Herausgebers.

Theodor Fontane war nahezu zwei Jahrzehnte hindurch (1870—1889) ständiger Referent der Vossischen Zeitung über das Berliner Königliche Schauspiel. Diese Tätigkeit, die er des Brotes wegen übernommen hatte, wurde zweimal für längere Frist unterbrochen. Zunächst im Spätherbst 1870 während der Kriegszeit und seiner Kriegsgefangenschaft. Besorgt um die Stellung, aber mit dem ihm eigenen Fatalismus schrieb er am 24. Oktober aus Besançon seiner Frau: „Du mußt zu Dr. Kletke (dem Chefredakteur) fahren und ihm sagen, daß ich das Theaterreferat gern behalten würde und deshalb um einen Stellvertreter bäte; wenn dies aber nicht ginge, so müßte ich freilich zurücktreten.“ Die zweite Unterbrechung erfolgte 1876, als er zum Sekretär der Königlichen Kunstakademie ernannt war und sich nun erst recht in einem Frondienst fühlte. Er hielt diese bureaukratische Arbeit nur wenige Monate aus. Bald erfuhr seine Gattin zu ihrem Entsetzen, daß er das Staatsamt bereits wieder niedergelegt habe. Die demnächst bei F. Fontane & Co. erscheinenden „Briefe an seine Familie“ werden darüber Genaueres bringen. Am bezeichnendsten für sein damaliges Empfinden ist ein Brief vom 15. August 1876: „Eine gute Theaterkritik, um das Kleinste herauszugreifen, ist viel viel besser als diese Reskriptefabrikation.“ Zum Trost fügt er hinzu: „Auf Wiedereintritt bei der Vossin rechne ich.“

Er hatte richtig gerechnet und trug nun die Last dieser Pflicht geduldig weiter, obwohl auch sie ihm manche gesegnete Stunde dichterischen Schaffens verstörte oder raubte. Aber er fühlte sich doch innerhalb seines eigenen Metiers. So setzte er auch an diesen Beruf sein ganzes Wissen und Gewissen, nie von

einem anderen Zweck zu Urteil und Ausdruck getrieben als vom Zweck der Sache.

Mit rührender Pünktlichkeit erschien er zur Anfangsstunde im Schauspielhaus und harrte durch bis ans Ende. Wenn er sich auf der äußersten Rechten des Parketts dicht unter der Intendantenloge auf seinen angestammten Eckplatz niedergelassen hatte, sah man ihn mit hochgezogenen Brauen dasitzen, den Oberkörper vorgebeugt, das schöne Dichterhaupt in den Nacken geworfen, den sorgenvollen Blick gespannt, in leibhaftiger Fragestellung. Im ganzen Publikum gab es keinen aufmerksameren Lauscher, keinen scharfsichtigeren Betrachter. Wie alles in Kunst und Leben Eindruck auf ihn machte, so nahm er auch von diesen notgedrungenen Theaterbesuchen stets etwas Besonderes mit sich, freilich auch Bedenken, Zweifel, Qual.

Er rang nicht wie andere um Meinung und Form. Aber ihn peinigte das Gefühl, anderen wehe tun zu sollen und sein persönliches Empfinden, das für ihn die Richtschnur seines Urteils blieb, als einen Gerichtsbeschluß auf Tod und Leben unter das Volk geworfen zu sehen. Darum schrieb er nicht gern und nicht leicht. Während der Arbeit ward er unzugänglich. Die Dienerin des Hauses, die wie alle weiblichen Seelen seiner Bekanntschaft gewohnt war, für ihn zu schwärmen, fertigte schon im Treppenflur störenden Besuch mit dem geflüsterten Scheuchwort ab: „Der Herr hat heute Kritik.“ Am Morgen nach so kritischem Tag erschien die Besprechung im Leibblatt von Alt-Berlin. Ihr Verfasser las sie mit Beklommenheit und einem Samariterherzen für die, denen er Wunden geschlagen hatte. Zuweilen wuchs sich dieses Gefühl bis zur Verzagtheit aus. Dann ließ er andere Zeitungen holen, um über denselben Gegenstand auch fremde Meinung zu hören und zu ermessen. Auf den zusammengehefteten Konzeptpapierbogen, in die er seine eigenen Kritiken einklebte, finden sich zwischendurch auch Artikel von Karl Frenzel, Paul Lindau, Oscar Blumenthal, Otto Brahm, durch die er entweder sein banges Gemüt beruhigte oder erst recht aufpeitschte. So litt er bis in sein siebzigstes Jahr hinein das Martyrium eines gewissenhaften Rezensenten, der von der Subjektivität und Rela-

tivität aller ästhetischen Urteile durchdrungen ohne das geringste Kritikersgnadentum die Pflicht zur eigenen Überzeugung fühlte. Dann aber räumte er aufatmend seinen Platz und durfte sich noch acht Jahre eines „kritiklosen" Daseins freuen. Nun ging er zu seinem Vergnügen ins Theater, wozu ihm die häufigste und willkommenste Gelegenheit Freund Brahm bot.

Als er dann endlich im höchsten, reich gesegneten Alter kurz und schön gestorben war, kamen wir — die Witwe, die Kinder, ein paar jüngerer Freunde — bei Ordnung seines literarischen Nachlasses zu jenen vier dicken gehefteten Folio-Aktenbündeln, deren Bogen mit altem, vergilbtem Zeitungspapier beklebt waren. Wir blätterten, wir lasen, wir vertieften uns, und vor unseren Augen hob sich ein Schatz. Auch aus diesen mühsam abgerungenen Worten über Leistungen anderer strahlte uns der bewegliche Geist Theodor Fontanes entgegen, seine phantastevolle Beredsamkeit, seine bildhafte Weisheit, sein ritterliches Herz, seine Art und Kunst, sein leuchtender und wärmender Humor. Daneben aber fand sich, was die wenigsten ahnten, ein ebenso tiefes wie lebendiges Verständnis für die dramatische Kunst. Man hatte ihn, solange er schrieb, völlig verkannt. Schon vor Jahren hatte ein Witzbold seine Vossischen Initialen Th. F. als „Theater-Fremdling" gedeutet; er selbst hatte laut lachend zugestimmt. Blättchenweise genossen wirkten diese kritischen Causerien, die so ganz von der Rezensentenschablone abwichen, allerdings fremdartig. Man war im Drang der Stunde wohl auch nicht immer geneigt oder gestimmt, dem Ausdruck einer aparten Persönlichkeit, wenn auch nicht aus dem Hundertsten ins Tausendste, so doch aus dem Zehnten ins Zwanzigste zu folgen. Man hatte immer nur ein kleinstes Teilchen in der Hand und übersah das geistige Band, das all diese Teilchen zu einer einheitlichen, von der Größe ausgehenden, zur Größe wiederkehrenden Kunst- und Lebensanschauung festigte. Am Tropfen spürte man den Strom nicht.

Jetzt aber lag das Werk der zwanzig Jahre still und ernstlich da, von einem Geist und in einem Geiste gesammelt, umweht von der Erinnerung an ein in jedem Sinne vollendetes Leben. Wenn wir dieses weise und heitere Werk hier, freilich nur im

Auszuge, der Welt übergeben, so wünschen wir ihm überall denselben Eindruck, den es auf uns erste Leser gemacht hat. Es wirke als zusammenhängendes Dokument eines freien, reichen und tiefen, durchaus künstlerischen Empfindens, als glückliche Naturerscheinung, die ihr Licht erhellend auf eine bestimmte Kunst wirft und im Theater die Welt sucht, die sein bretterner Apparat nur bedeutet. Was am Theater Theatralik, Eitelkeit, Komödianterie, Narretei, Reklamesucht und Götzendienst ist, dem hat Theodor Fontane allerdings als Fremdling gegenübergestanden. Er empfand es wohl auch immer als Lücke seiner dramaturgischen Bildung, daß er abgesehen von Londoner Eindrücken der fünfziger Jahre sehr wenig auf auswärtigen Bühnen bewandert war; das Wiener Burgtheater und das Théâtre français kannte er nur vom Hörensagen. Es pulste in ihm auch nicht das eigentliche Theaterblut, dem das Theater Lebensbedingung ist, wie dem Körperblute das Herz. Wie es Leute gibt, die von Zeit zu Zeit recht gern und dann auch mit feinem Verständnis ein sehr gutes Glas Wein trinken, die aber gar nichts vermissen und entbehren würden, wenn hienieden überhaupt kein Wein wüchse, so wäre Theodor Fontane auch ohne Theater munter durch die Welt gekommen. Für ihn war das Theater nur eine der vielen Stätten, an denen Leben zum künstlerischen Ausdruck gelangen soll. Nur weil ihn die Brotpflicht gerade diesen Weg wies, suchte und fand sein Kunsttrieb gerade auf diesem Gebiete Betätigung. Ebensogut durfte vordem die Neue Preußische (Kreuz-)Zeitung den Dichter für Berichterstattung über Ausstellungen bildender Kunst verpflichten. Auch bei der Vossischen Zeitung mußte er seinen Kollegen Ludwig Pietsch zuweilen vertreten, z. B. im Sommer 1878. Ein besonders sinnreicher Feuilletonredakteur hätte ihn noch besser auf die Berliner Gasse und in die Vororte abgeordnet mit der Weisung: „Erzähl uns, was du siehst.“ Das wäre für seine allzeit offenen, allzeit neu empfänglichen, froh empfindlichen Sinne kein Frondienst gewesen, sondern im Gegenteil eine Sinekure, ein Sanssouci seines Geistes. Als Berliner Kontrastbild zum berühmten Wiener Spaziergänger der Neuen Freien Presse hätte er geholfen den Beweis führen, daß

auch die Arbeit des Reporters mit ihren feinsten Spitzen ins Dichterische hinaufreicht. Nun rief ihn das Geschick just vor das bunte, ebenso reizvolle wie reizbare Volk der Bühne und verwickelte ihn in dessen kleine stechende Kabalen. Auch seine Kritik, die wahrlich keine „strenge, alte Witwe mit Eulenaugen“ (S. 5) war, ist lange vor Sudermann dem Vorwurf der „Verrohung“ nicht entgangen, und als seine ganze, erst spät bekannter gewordene Dichterpersönlichkeit ein immer überzeugenderer Protest gegen so unklugen Vorwurf wurde, suchten betroffene Mimen und Autoren ihre Zuflucht hinter der Ausrede: vom Theater versteht der alte Mann nichts; er ist und bleibt ein Th. F., ein Theater-Fremdling. Er selbst legte bisweilen die tadelnde Feder entmutigt mit dem Seufzer hin: „Es reizt, es kränkt und — hilft zu nichts“ (S. 44). Er selbst mißtraute dann der Richtigkeit oder Gerechtigkeit seines kritischen Maßstabes und stellte sich vor die Frage, ob er nicht ein „Nörgler“, ein „Querulant in aestheticis“ geworden sei, bis ihn dann eine ihm wohlgefällige künstlerische Gestalt wieder aufrichtete (S. 51). Dann suchte er begreiflich zu machen, wie wenig der Künstler „von einem flauen Lob habe, das über die Dinge hingehe“, wieviel weniger noch von einem „stupiden Enthusiasmus“ (S. 6).

Er blieb sich bewußt, vor der „ersten Bühne des Landes“ (S. 119) zu sitzen, und stellte an diese Bühne ebenso wie an sich selbst die Forderung „Noblesse oblige“ (S. 428). Kein Theater der Welt stand von jeher seinem Leben und seinem Herzen so nahe wie das Königliche Schauspielhaus in Berlin. Er kannte es seit seiner frühesten Jugend. Hier hatte er durch Weiß, Seydelmann, Auguste Crelinger die ersten tiefern Eindrücke darstellender Kunst empfangen. Erscheinungen wie Dessoir und Hendrichs, Döring und die Frieb-Blumauer sah er auf diesem geweihten Boden kommen und verschwinden. Mit dem steigenden Glanze der jungen Reichshaupt- und Kaiserstadt schien ihm auch für die Königliche Bühne die Pflicht zu wachsen, gewisse altberlinische Philisterhäute abzustreifen und „eine hochgelegene Stätte wirklicher Kunstpflege“ zu sein, wo „eine reinere Luft weht und ein gesunderer Quell aus dem Felsen springt“ (S. 280). In der

großen Zeit des Krieges und der Siege fand er hier im Dichterwort einen Ausdruck für die eigene bewegte Stimmung; historische Augenblicke schufen ihm anderseits die Empfänglichkeit für das, was er hier vernahm. Bisweilen erregte ihn der Wunsch, hier statt der gewohnten Puppen und Pappen große Männer des eigenen Zeitalters erscheinen zu sehen. Von allen Guelfen und Ghibellinen, sagt er einmal, interessiere ihn nur noch Bismarck und Windthorst (S. 264). Was sein innerstes Wesen erlebt hat, das Größte über ihm, das Tiefste in ihm, das Interessante und auch das Vergnügliche um ihn herum gab den natürlichen Maßstab für sein Urteil über Bilder, welche die Bühne vor ihn hinstellte. Stets ging er in der Hoffnung aus, diese Bilder würden Weltbilder sein, und wenn ihn diese Hoffnung ausnahmsweise nicht trog, so jubelte sein Herz, und aus seinen Worten hört man diesen Jubel dann heraus. Zumeist aber trog ihn die Hoffnung. Wilhelm Schlegels Forderung, die er gern immer zu der seinigen gemacht hätte, daß jedes neue Kunstwerk den Vorhang von einer neuen Welt hinwegziehen müßte, fand er auch bei anerkannten Meistern und Meisterwerken nicht erfüllt. Gegen Dörings von ganz Berlin mit Recht bewunderten Malvolio machte er Front, weil er diese Gestalt, durch einen früheren ganz anderen schauspielerischen Eindruck bestimmt, anders sah als Döring; den Goethischen Egmont verwarf er, weil der Egmont der Geschichte ihm wahrer und menschlicher schien. Das war ein höchst subjektiver, aber auch ein höchst ehrlicher Standpunkt. Und diese Ehrlichkeit wurde ihm zur Edelmannspflicht, sobald er bedeutenden Erscheinungen gegenüberstand. „Wenn Grillparzer oder Otto Ludwig eine Tragödie schreiben," sagt er (S. 274), „so messe ich solche Arbeit reifer Jahre und vorbildlicher dichterischer Kraft an einem strengen Gesetz; darin spricht sich eben mein Respekt aus."

Wo lag aber das ästhetische Gesetzbuch, darin er nach solchen Gesetzen suchte? Und was waren das für Gesetze? „Gewisse Gesetze müssen eben gehalten werden," meint er, und „das beständige Herausfallen aus dem künstlerischen Gesetz, um sich außerhalb seiner desto virtuoser und effektvoller tummeln zu können"

(S. 413), verdroß ihn an Rossis ungermanischem Hamlet. Aber gerade die Kunst der großen italienischen Schauspieler brachte seinen Glauben an ästhetische Abgrenzung durch Gesetze ins Wanken. Die Elisabeth der Ristori und Rossis elfter Ludwig schienen ihm noch „jenseits der Schönheitslinie" (S. 408) zu liegen und der „Charaktermalerei" das „ästhetische Gesetz" zu opfern; aber zugleich bekannte er, wie gewaltig ihn diese Leistungen erschüttert haben, wie ihn „die ungeheure Detailfülle in der Lebensbeobachtung fast divinatorisch", also doch poetisch und künstlerisch berührte. Je älter er wurde, desto sicherer verließ er sich auf seine Empfindung, desto tiefer grub sein Argwohn gegen Allgemeingiltigkeit von Gesetz und Linie. Als ihn die „Geierwally" der Frau v. Hillern zu übertriebenem Wohlwollen hinriß, gab er offenkundig dem ästhetischen Gesetze den Laufpaß und erklärte, daß, wenn sein Gefühl und das Gesetz nicht in Übereinstimmung seien, er sich nicht auf das Gesetz, sondern auf sich selbst verlasse (S. 229). Die letzte Instanz waren ihm nicht Doktrinen, sondern „der einfache Appell an sein Herz" (S. 347). Hier in seinem Herzen, in seiner eigenen Ästhetik lag das Gesetzbuch, wonach er sich von Jahr zu Jahr zuverlässiger und zuversichtlicher richtete. Er wollte nicht seine Paragraphen, sondern seine Empfindungen zu Gericht sitzen lassen: „Sie können irren, aber selbst in ihrem Irrtum fördern sie mehr als das tote Gesetz" (S. 221).

Mit diesen grundsatzlosen Grundsätzen befuhr er in eigenen Schuhen den ganzen dramatischen Weltglobus. Von der Familie Ödipus bis herab zur Familie Selicke. An Irrwegen hat es dabei nicht gefehlt. Die wenigsten werden Wildenbruchs „Quitzows" mit ihm so viel höher stellen als Wildenbruchs „Karolinger". Noch wenigere werden wie er dem saftigen Genie Dörings Schauspieler mittleren Durchschnittes in die Nähe setzen. Freilich grämte es ihn nie, wenn er andere anderer Meinung fand. Es weckte im Gegenteil immer sein neugieriges Forscherinteresse. Keiner wußte genauer als er, daß das menschliche Herz wie stets so auch in ästhetischen Dingen willkürlich und wetterwendisch ist. Aber in zwei Hauptsachen schlug ihm sein Herz doch

fast immer den sichern Takt: wenn es sich um Größe in der Kunst, und wenn es sich um bedeutsame Wendungen zu etwas Neuem handelte. Als höchste Kunstvollendung erschien seinem Geist, so romantisch und so modern er sein konnte, die antike Tragödie. Das beweisen nicht bloß die erzenen Worte über den Sophokleischen „König Ödipus", womit diese Auslese seiner Kritiken eröffnet werden soll, das beweist auch eine Bemerkung über den „Ödipus auf Kolonos" (S. 58), an dessen hohem und unverlierbarem Maßstab er die verhältnismäßig ephemeren „Dichterreizbarkeiten" des Goethischen „Tasso" mißt: „Rätselvoll werden ewig die Geschicke schreiten, schuldaufhäufend auch ohne unsere Schuld und uns niederwerfend ohne Antwort auf unsere Frage: Warum?" Hier im überlebendig-unbegreiflichen Weltenschicksal lag ihm der höchste Ursprung und Zweck lebenspendender Dichtkunst. Der Tau, der aus diesen umwölkten Regionen aufs Erdreich niederträufelte, fiel befruchtend in sein Dichtergemüt, das er auch als Kritiker nie verleugnete. Hier bildete sich in ihm eine religionsverwandte Fasson, selig zu werden. Von hier aus protestierte bei aller Verneinung der Willensfreiheit sein praktisch-konservativer Realismus gegen Ibsens revoltierenden Idealismus: „Alles liegt in einer ewigen Erhaltungshand, der es ein leichtes ist, die Sünden eines norwegischen Kammerherrn und noch vieler anderer Kammerherren aus ihrer Kraft und Gnadenfülle wieder wettzumachen" (S. 184). Das Ringen des Menschen mit dieser Übermacht, die sein Schicksal nicht immer gerade aus der Gnadenfülle herausgreift, ist ihm Urmotiv aller Tragik. Wo er etwas davon spürt, versöhnt es ihn auch mit einem schwächeren Werk. Dem Wildenbruchschen Marlow rühmt er nach, daß er ähnlich dem Faust, dem Tannhäuser, dem Rattenfänger von Hameln nur Werkzeug eines bösen Geistes, nur Glocke sei, daran eine mächtigere Hand schlägt (S. 262), und daß er eben dadurch Mitleid wecke. Im Willen unfrei, beherrscht von einer Macht, die stärker ist als er, nimmt der Mensch die Folgen dessen, was er tun mußte, auf sich und verblutet. Hierin sah Theodor Fontane die Tragödie des menschlichen Herzens. Nirgends hat er das schöner bekannt als in seinen liebevollen

Worten über Grillparzers Hero, deren stille Seele ihn durch ihre Lauterkeit und Reinheit entzückte. In diesen schon 1874 niedergeschriebenen Worten (S. 107) öffnet sich bereits die Aussicht auf seine eigenen tiefsten und schönsten Werke: „Irrungen, Wirrungen" und „Effi Briest", die im Mittelpunkt seiner ethischen Weltanschauung stehen. Seine Ethik wurzelte sehr fest im Boden der praktischen Lebensmoral, und vom Publikum erwartete er „eine sittliche Stellung den Dingen gegenüber, die von der Bühne her zu uns sprechen" (S. 101). Nicht nur im Kampfe gegen Ibsen bekannte er sich als den Mann der bestehenden Weltordnung. Auch seines Katechismus erstes Hauptstück blieben die zehn Gebote (S. 279). Wer durch Gewalt der Leidenschaft über diesen soliden Rechtsboden emporgeschleudert wird, muß nach dem Gesetz einer moralischen Schwerkraft stürzen. Sein Sturz geschieht ihm recht. Er sei keiner Verherrlichung, keiner Feierlichkeit wert, wohl aber des Mitleids und einer menschlichen Verzeihung, die aus dem Verständnis für sein verirrtes und verwirrtes Herz quillt. Dieses Verständnis durch Darstellung der ganzen Herzensangelegenheit auch anderen zu öffnen, sei Sache des Dichters, und die wahre, echte, richtige oder wenigstens korrekte Darstellung dieser Angelegenheit sei seiner Dichtung Gegenstand.

Je klarer, je wahrheitsgetreuer, je harmonischer in der Verkettung seelischer Vorgänge und Handlungen diese Darstellung ist, je mehr sie sich zu einem Ganzen und Einheitlichen rundet, desto höher steht ihm die Dichtung als Kunstwerk. Durch diese Ganzheit und Einheitlichkeit der Abrundung erhält auch die realistischste Darstellung Stil. Er konnte seinem jungen Liebling Gerhart Hauptmann nichts Besseres nachrühmen, als daß er ihn schon auf Grund seines ersten Stückes einen „stilvollen Realisten" nannte (S. 305), wie er selbst in diesem Sinn ein stilvoller Realist blieb, solange er gedichtet hat. Er war es in seinen heroischen Balladen ebenso wie in seinen modernen, zuweilen ans Zolaistische streifenden Romanen. So sehr mit dem Alter seine Vorliebe für das Gegenwartleben zuzunehmen schien, so war ihm doch das Stoffgebiet, das ein Dichter für sein Kunst-

werk wählte, ganz gleichgiltig. Um seine Phantasie aus dem modernsten O und W Berlins wieder einmal herauszuführen, sammelte er noch drei Jahre vor seinem Tode Material für eine Geschichte des mittelalterlichen Seeräubers Stoertebecker. Der Ritt ins alte romantische Land war ihm stets genehm. Gegenüber den platten Öldruckstücken, die ihm um das Jahr 1880 sehr gegen sein Herz immer wieder im Königlichen Schauspielhause aufgetischt wurden, gesteht er scherzhaft, daß er sein Leben lieber durch eine Fee. als durch einen Kommerzienrat bestimmt sehe (S. 105), und daß er sich gern wie der alte Balladenkönig Harald von heiteren Elfen aus dem Sattel ziehen lasse. Aber wie ihn die tägliche Bühnenerfahrung lehrte, war die Zeit für Elfen nicht geschaffen. Was sich damals als Elfen darbot, war das Prosaischste von allem, viel prosaischer als alle Versuche, die Prosa der Wirklichkeit zum Gegenstand eines Kunstwerkes zu machen. Er sah das mit besonderem Kummer an der Art, wie Shakespeares „Sommernachtstraum", seine Lieblingsdichtung, die er selbst einmal übersetzt hat, zu szenischen Darstellungen gelangte, die seinen Elfensinn nie befriedigen konnten; er sah, daß ein bewunderter Meister wie Rossi im „Wolkenkuckucksheim unseres Daseins" nicht Bescheid wußte (S. 416), und über die Pseudoromantik nachklassischer Epigonen hat niemand so scharf und treffend abgesprochen wie er (S. 435). Statt des verlorenen „Paradieses" wünschte er sich darum einen „Garten des Lebens" (S. 188). Das realistische Genre zog er zeitweilig vor, weil er in ihm das Zeitgemäßere erkannte, weil es dichterisch wie schauspielerisch seine Ansprüche an das, was er Wahrheit nannte, besser erfüllte. Denn „was nicht in der Wahrheit steht, das stirbt" (S. 254). Dies war seine Meinung.

Zu der Zeit, da ihm fast nur bretterne Talmirealisten zu schaffen machten, schaute er spähenden Auges nach einem „Drama der Zukunft" aus und forderte von diesem, daß es das Fundament aller wahren Kunst zurückerobere (S. 285). Dieses Fundament nannte er die Wahrheit, die jetzt (man schrieb 1883) ganz und gar abhanden gekommen sei. Diese Wahrheit sah er überall dort verletzt, wo der Autor oder der Schauspieler nur um des Effekts willen auf einen Effekt ausging (S. 254, 278).

Bei Lustspielschreibern, die nicht fragten: „Ist es wahr?", sondern nur „Wirkt es komisch", sah er nicht bloß die Wahrheit, sondern auch die Komik verschwinden (S. 212). Bei ernstgemeinten Stücken galt ihm dieser effektehaschende Wahrheitsmangel als das „Theatralische, also das Unechte" (S. 346), als Sentimentalität („Gefühllosigkeiten stehen höher als falsche Gefühle" S. 67), als „Götze Sensation" (S. 179). Früher als die meisten sah er diesen Wahrheitsmangel auch in der Schöntuerei. Wilhelm Kaulbach und Clara Ziegler waren ihm schon 1872 Vertreter jener „blendenden, aber in die Irre gehenden Kunst, die das Auseinanderfallen von Schönheit und Wahrheit bedeutet". Im Kampf dagegen drückte er seinen künstlerischen Wahrheitsbegriff klipp und klar aus: „Der Mensch soll nicht arabeskenhaft verbraucht werden, bloß mit Rücksicht darauf, ob die Form an sich gefällig wirkt. Es kommt nicht darauf an, ob dieser vor- oder zurückgebeugte Körper, ob diese Kopf- oder Armhaltung rein äußerlich innerhalb der Schönheitslinie liegt, sondern darauf, ob diese Linie dem innerlichen Hergang entspricht, ob sie wahr ist" (S. 345). Dieses Zueinanderpassen des Äußeren mit dem Inneren bedeutete ihm Wahrheit. Er forderte sie nicht bloß vom Alltagsstück, sondern mit seinem feinen historischen Sinn auch vom Geschichtsdrama. Daher sein leidenschaftlicher Abscheu gegen „Narziß", gegen „Uriel Acosta", gegen Stücke, die entweder zurückliegende Zeiten mit dem Maßstab von heute ausmessen (S. 249) oder rein äußerliche Kostümstudien (S. 7) oder ein in „schöne Verse" gebrachter Leitfaden für den höheren Geschichtsunterricht sind (S. 215). Hier wuchs wiederum mit der Größe des Gegenstandes sein Anspruch auf künstlerische Wahrheit. Er forderte vom Dramatiker wie vom Schauspieler ein poetisches Herz, aus dem das Große und Poetische heraus gestaltet wird. Wir hören den alten Balladendichter, wenn der Rezensent erklärt: „Wer nicht selber zittert bei Niederschreibung solcher Szene . . ., der bleibe fern von diesen Dingen" (S. 117).

Je tiefer das Herz des Dichters von dieser Poesie erfüllt ist, desto kräftiger klingt der „Ton" dieser Poesie. Was er „Ton" nennt, ist das Gegenteil der sogenannten „schönen Sprache".

Der Ton steigt aus dem Ganzen hervor und trägt die Eigenart des Ganzen, ist nichts Aufpoliertes und Auflackiertes. Er vermißte den Ton gerade bei den schöngeistigen Schillerepigonen, aber in Gerhart Hauptmanns jungem Naturalismus begrüßte er ihn freudig (S. 303). Der Ton war ihm Ausdruck der inneren Wahrheit, Ausdruck des Stils. Was er in der Poesie als den Ton bezeichnete, nennt er beim Schauspieler die Stimme. Erst wenn sich das Organ zum Rang einer Stimme erhob (S. 383), die den inneren Stimmungsgehalt der darzustellenden Gestalt bis aufs letzte ausschöpft und als Ganzes einheitlich zusammenfaßt, war sein künstlerischer Anspruch befriedigt, während ihn eine herzlos und geistlos im eigenen Wohllaut schwelgende Deklamation, die ohne seelischen Grund bald donnert bald flötet, langweilte oder abstieß. So hatte seine Emanzipation von den alten, durch Nachahmung der Nachahmung konventionell und immer äußerlicher gewordenen Schönheitsbegriffen an Stelle dessen, was er bei der Begrüßung Gerhart Hauptmanns als abzuschlachtenden alten Schönheitsgötzen bezeichnete, ein lebendiges Kunstideal gefunden, zu dem er sich, noch bevor er es als Dichter realisierte, als Kritiker immer entschiedener bekannte. Diesem Kunstideal kam er innerhalb seiner beiden kritischen Jahrzehnte immer näher. Was er früh ahnte, hat er später immer deutlicher eingesehen, immer schärfer ausgeprägt.

1874 hüllte sich seine Forderung an das Hoftheater noch in die hohle bel esprit-Phrase: „das Schöne zu pflegen, dem Idealen ein Hüter zu sein“. Aber schon damals lag ihm das Schöne und Ideale viel weniger auf der ästhetischen als auf der ethischen Seite. Der schopenhauerische Pessimismus war es, der ihn in einem konventionellen Imperatorenschinken ebenso verletzte wie in einem Stück Nachtdasein der Gegenwart. Hier wie dort vermißte er jene befreienden, den wüsten Weltskandal beendigenden Fortinbrasgestalten, die er mit und bei Shakespeare so sehr liebte (S. 206). Diese ethische Weltanschauung machte ihn viel später auch zum Gegner der sozialen Kritik Ibsens, dessen Kunst er ehrlich bewunderte, und bestärkte ihn zu guter Letzt in seinen Bedenken gegen die Armeleutpoesie, mit deren wohlwollender Be-

trachtung seine Kritikertätigkeit abschloß. Post nubila Phoebus war und blieb sein seliger Glaube, der ihn auch in seiner realistischsten Zeit zwischen historischer Wirklichkeit und poetischer Wahrheit unterscheiden ließ: „Auf Tiberius folgt Caligula. Historisch ist das richtig, poetisch ist es falsch“ (S. 206). Wo sein Gefühl für das ethisch Richtige verletzt oder verwirrt wurde, verlangte er von der Kunst strengere Sittengesetze, eine ausgleichendere Gerechtigkeit, als sie das Leben bietet (S. 111). Das Leben läßt Ausnahmen zu, die Kunst statuiert das Exempel. Das Leben ist willkürlich, die Kunst konsequent. Am meisten widerstrebte ihm, wenn ein Autor oder Schauspieler als gut hinstellte, was bös ist, als klug hinstellte, was dumm ist, als richtig hinstellte, was falsch ist. Die Entscheidung darüber, was gut oder böse, klug oder dumm, richtig oder falsch ist, überließ er freilich ganz dem Gesetzbuche seines Gefühls. So konnte es geschehen, daß er über diese Urfrage mit großen Dichtern in Konflikte kam. Das Hebbelsche Herodes- und Mariamne-Problem empfand er ganz anders als Hebbel; den Schillerschen Wallenstein hielt er für einen meineidigen Schuft. In solchen Fällen fand er darin Trost, daß man sich bei einem bedeutenden Werk in seinen Grundsätzen festige, auch wo man ablehnen müsse (S. 155).

Auch dieser scheinbar eigensinnige, mindestens subjektive Normalitätsstandpunkt strebte der großen künstlerischen Forderung nach harmonischer Einheit zu. Wo er sie fand, da fand er auch im Kunstwerk selbst die ethischen Maßstäbe. Wie ihm das Kennzeichen eines großen Schauspielers war, daß dieser in seinem Gebilde aufgehe (S. 5), daß die Gestalt auf einen gemeinsamen Grundzug des Charakters zurückgeführt werde (S. 394), so forderte er vom Drama wieder und wieder, daß es ein Ganzes sei und im Zuschauer den Sinn für das Ganze stärke (S. 219). Unter diesem Gesichtspunkt ließ er jede Art und jede Gattung gelten. Er fand sich in den Verwechslungen eines Moserschen Jongleurschwankes ebensogut zurecht wie in den Irrungen des Otto Ludwigschen Charaktertrauerspiels. Aber innerhalb eines Ganzen mußte eins zum andern stimmen: „Ein Stück, das in sechs seiner Gestalten ein Lebensbild sein will, muß

es auch in der siebenten und achten sein . . . Man soll nicht alles mit derselben Elle messen; aber jedes einzelne Kunstwerk soll das Maß ertragen können, nach dem es seinem eigenen Gesamtcharakter nach gemessen sein will" (S. 32). Wo er eine in sich geschlossene, künstlerisch gestaltete Welt vorfand, ergab er sich gläubig und folgsam dem Dichter und opferte auch Vorurteile, die er sich nur auf Grund eines unzulänglichen Beurteilungsmateriales herangebildet hatte. Das bemerkenswerteste Beispiel dafür ist sein Standpunkt zu den sogenannten gemischten Charakteren. 1875 bestritt er bei einem Stück von Spielhagen die Berechtigung gemischter Charaktere im Drama und wollte sie nur für den Roman gelten lassen (S. 209). Das natürliche Helldunkel solcher widerspruchsvollen Gestalten blieb ihm für die Bühne zu dunkel. Erst Ibsen belehrte ihn, daß es hier wie überall auf die Kunst des Dramatikers ankomme; als er 1889 die „Frau vom Meere" gesehen hatte, war er mit den „Mischcharakteren" ausgesöhnt, und dem Schöpfer des Oberlehrers Arnholm, der beiden Wangeltöchter zollte er seine Anerkennung als dem „Mann der Mischungen" (S. 201).

War der eigene Geschmack des durch zwei Jahrzehnte Kritik Übenden manchem Wechsel unterworfen, so entsprach dies den Wandlungen, die sich während desselben Zeitraumes im Theaterwesen vollzogen und selbst auf einer so traditionstreuen Bühne, wie es das Königliche Schauspielhaus in Berlin war, bemerkbar machten. „Die Welt liegt in Wehen; wer will sagen, was geboren wird! Der Sturz des Alten bereitet sich vor," konnte er im politischen und sozialen Sinne schon 1871 sagen (S. 114). Aber bereits 1879 stellte er auch künstlerisch fest, daß Altes außer Kurs sei. Freilich fügte er hinzu: „Aber das Älteste wird wiederum das Neueste" (S. 405). Er hatte genug des Vergessenen wieder aufsteigen sehen, um nicht bloß an einen Fortlauf, sondern auch an einen Kreislauf der Dinge glauben zu können. 1883 wiederholte er: „Man will das Alte nicht mehr und ringt danach, etwas Neues an die Stelle zu setzen" (S. 284). Je nachdem er zustimmen oder ablehnen mußte, hat er bald die jeweiligen „Modernen" gegen das ausgespielt, was ihm alt und abgetan schien, bald die großen

Bilder der Vergangenheit als ehrwürdig und unerreicht ihnen entgegengestellt. Als er seine kritische Tätigkeit in großer Zeit begann, fand er auf dem Theater ein ganz kleines Dichtergeschlecht, dessen Pygmäen er auf Schillers Größe verwies: „Die Seele sehnt sich nach Klarem, Schönem, Reinem . . . Ihr modernen Dramatiker, gehet hin und seid dieses wieder erwachenden Zuges Zeugen!“ (S. 72). Sieben Jahre später mußte er voller Resignation bekennen, daß ihm „der strengere Maßstab nolens volens aus der Hand gefallen sei“ (S. 166). Die siebziger und achziger Jahre waren in der dramatischen Produktion von ganz besonderer Öde und Unnatur. Statt die Schwachheit der Schaffenden dafür verantwortlich zu machen, zweifelte er — hierin wirklich ein Theater-Fremdling — lieber an der Mission des Theaters, dessen Macht er durch neuere Mächte, wie Parlament, Presse, Vereins- und Versammlungswesen, zerbrochen wähnte. In Berlin vertrat damals diesen mürrischen Standpunkt, der Kunst und Nichtkunst wahllos durcheinanderwirbelte, besonders Karl Frenzel. Aber auch unser Th. F. hatte, vielleicht durch Frenzel verleitet, solche Anwandlungen (S. 162). Wie ihn jedoch das Auftreten der Meininger belehrte, daß eine lebendigere Szenenkunst als die am Berliner Gensdarmenmarkt gebotene möglich sei, so schöpfte er beim Abschluß seiner kritischen Arbeit auch für das dramatische Schaffen der Deutschen wieder Hoffnung. Er fand, daß auch auf diesem Gebiete die Zeit nach ihrem eigenen Ausdrucke rang, und manchen jungen Ringer glaubte er nicht mehr ganz fern vom Ziel. Mit heiterer Zuversicht gab er seinen blanken und edlen kritischen Degen in jüngere Hand.

* * *

Die wandel- und wechselreiche Entwicklung der Zeit und ihres Kritikers wäre auf den nachfolgenden Blättern deutlicher hervorgetreten, wenn sich diese Kritiken hier in derselben Folge aneinanderreihen würden, wie sie einst in der Vossischen Zeitung erschienen sind. Auch sonst hätte das manchen Vorteil gehabt, den die Beurteiler unserer Ausgabe gewiß entdecken werden. Mein mitarbeitender Freund Otto Pniower und ich haben

trotzdem eine andere, ebenfalls chronologische Anordnung vorgezogen. Der zufällige Umstand, daß im Repertoire der Berliner Hofbühne auf ein Stück von Benedix ein Shakespeare folgte und auf diesen wieder ein Stück der Birch-Pfeiffer, konnte für die Wahl unserer Reihenfolge nicht maßgebend sein. Einen festeren Anhaltspunkt für zweckmäßige Chronologie schien uns Zeitalter und Geburtsjahr der besprochenen Autoren zu bieten. So beginnen wir den (ersten) Hauptteil (S. 1—316), der von dramatischen Werken handelt, mit dem griechischen Tragiker und endigen ihn mit den jungen Naturalisten der Berliner Freien Bühne des Spieljahrs 1889—90. Wer wie Ibsen erst im höheren Alter auf deutschen Bühnen Wurzel faßte, steht nun freilich literarhistorisch nicht am rechten Platz; aber im allgemeinen entspricht das Geburtsjahr eines Autors auch dem Zeitpunkt seines literarischen Auftretens.

Der zweite Teil, der von Schauspielern handelt (S. 319 bis 416), führt zunächst deutsche Künstler nach dem Datum ihres ersten Erscheinens auf der Berliner Hofbühne vor und endet mit den beiden Italienern Ristori und Rossi. Der dritte Teil (S. 419—440), ein kurzer Anhang, bringt in aphoristischer Form kleinere Bonmots und Aperçus aus längeren Besprechungen, deren vollständiger Abdruck zu weit geführt hätte.

Denn was wir bringen, ist nur ein ungefähres Drittel der sämtlichen Th. F.-Kritiken. Hervorragendes und Charakteristisches durfte nicht durch eine Überfülle erdrückt werden. Das wird Viele nicht befriedigen. Mancher Autor und Schauspieler, der sich Th. Fs. Urteil über ihn gern hinter den Spiegel steckt, wird schmerzlich oder auch zornig die ihm werten Äußerungen vermissen. Andere werden bestürzt oder gar ergrimmt die Gespenster ihrer Verdammnis nach Jahren, ja nach Jahrzehnten wieder ans Licht steigen sehen. Jene werden uns der Unterschlagung, diese der Denunziation zeihen. Wir konnten jenen so wenig dienen wie diesen. Unser Buch will nicht den Hofschauspieler X. oder den Doktor Y. würdigen, sondern einzig den kritischen Causeur Theodor Fontane. Was zur Charakteristik seiner Kunst- und Weltanschauung oder seiner schriftstellerischen Weise beizutragen scheint,

blieb stehen; was nicht dazu beigetragen hätte, fiel fort. Zu diesem Zweck, und um den Umfang des Buches angemessen einzuschränken, haben wir nicht nur ganze Artikel weggelassen, sondern auch innerhalb der herangezogenen Artikel Kürzungen vorgenommen. Fast immer mußten die meist sehr ausführlichen, oft dichterisch reizvollen Inhaltsangaben geopfert werden. Wenn es nicht immer gelang, Risse und Brüche unmerklich zu vernähen, so entschuldige dies die Schwierigkeit der Aufgabe. Lücken im Text durch Punktierung oder ähnliche Merkzeichen anzudeuten, schien bei diesem Buch, das wie eine Sammlung kleiner Erzählungen gelesen sein will, nicht angebracht, da die Mehrzahl der Leser durch solche Unterbrechungen fortlaufender Rede zerstreut und verstimmt würde. Wer sich wissenschaftlich mit unserem Stoffe befassen will wird nicht umhin können, den Urtext aufzuschlagen. Unsere Datierungen erleichtern ihm dieses Geschäft. Ein vollständiges Exemplar der Königlich privilegierten Berlinischen (Vossischen) Zeitung besitzen in Berlin außer der Königlichen und der Städtischen Bibliothek die Herren Eigentümer des altehrwürdigen Blattes, und sie haben auf das freundlichste ihr Exemplar auch uns zur Vervollständigung des von Theodor Fontane selbst gesammelten Materials sowie zur Vergleichung unseres Neudruckes mit dem Urtext bereit gestellt.

Wissenschaftliche Forscher, die nach uns Urtext und Neudruck vergleichen, werden finden, daß wir bisweilen in aller Bescheidenheit redigiert haben. Den Wortlaut! Keineswegs den Sinn! Th. F. hatte diese journalistischen Arbeiten nie für den Buchdruck bestimmt. Er legte ihnen nicht einmal den Wert bei, den Ludwig Speidel als „die Unsterblichkeit eines Tages" bezeichnet hat. Die Artikel gingen mit nasser Tinte in den Satz. Die Zeit zum Schreiben und Drucken war so knapp, daß dem Verfasser selbst fast nie ein Bürstenabzug vorgelegt werden konnte. Da er lange und lang schrieb, fehlte oft die Muße, das Aufgesetzte im Zusammenhange zu überlesen. Der Willkür des Setzers und Korrektors war viel anheimgegeben. So bewundernswürdig unter diesen erschwerenden Umständen Kraft und Feinheit der Sprache sind, so begreiflich ist es, daß mancherlei Inkorrektheiten unter-

liefen, die der Dichter bei gründlicherer Durcharbeitung selbst beseitigt hätte. Ein Beispiel, wie notwendig manchmal redaktionelle Nachhilfe war, gibt der stilistische Schnitzer, der sich durch unser Versehen S. 117 aus dem Urtext in den Neudruck wortwörtlich herübergeschlichen hat: „... Wessen Auge nicht den visionären Dolch Macbeths, sondern immer nur die pappene Theateraxt vor Augen hat...“ Ich hoffe, man wird uns diese Unterlassungssünde verargen und froh sein, daß ihrer nicht mehr sind. Man wird uns aber auch verzeihen, daß wir den Umfang nicht durch einen Rechenschaftsbericht über die einzelnen Varianten vergrößerten. Für den hergestellten Text trage ich die volle Verantwortung, gestärkt durch das Bewußtsein, daß ein Meister philologischer Kritik wie Prof. Dr. Pniower nicht nur alles nachgeprüft und — zuweilen zwar zögernd — gebilligt, sondern manches sogar eigenhändig redigiert hat. Er schreibt mir darüber: „Wir durften um so eher so verfahren, als trotz diesen im ganzen geringfügigen Änderungen aus jeder Zeile das prächtige Wesen des Dichters spricht. Eine Quelle für Studien über Stil, Sprache und Interpunktion des Kritikers zu liefern, war nicht unsre Absicht. Wer sich darum bemühen will, halte sich an die Originale. Hier sollte Theodor Fontanes künstlerisches Glaubensbekenntnis enthüllt werden. Seine redlichen Bemühungen, den Kunstgeschmack seiner Zeit in die ihm richtig scheinende Bahn zu lenken, sollten zutage treten, eben weil er ein halbes Menschenalter lang ein Prediger in der Wüste mit seinem richtigen Gefühl in dem Zentrum der Literatur fast allein stand, er, der erst gegen Ende seiner kritischen Wirksamkeit die Genugtuung erlebte, ein ihm verwandtes Geschlecht zu finden. Zugleich aber sollte offenbar werden, wie sein umfassender Geist, seine tiefe Kenntnis der Geschichte und der Welt, sein graziöser Witz, sein entzückender Humor auch in diesen dem Tag gewidmeten und mit dem Tag vergessenen Arbeiten zur Geltung kommen.“

P. S.

Dramatische Werke.



Sophokles.

König Ödipus.

20. September 1873.

Wir stecken bereits viel zu tief in der Décadence, sind einerseits der zusamenhanglosen Szene, dem Wortspiel und Couplet, anderseits der eitlen Vorstellung „neue und besondere Aufgaben lösen zu sollen", viel zu sehr verfallen, als daß wir bei einer König Ödipus-Vorstellung etwas anderm als einer geteilten Anschauung von der Berechtigung oder Nichtberechtigung derartiger Aufführungen begegnen könnten.

Welcher Stoff und welche Kraft, ihn zu bewältigen! Fabel und Form gleich bewundernswert, und von Zeile zu Zeile jene Klassizität des Ausdrucks, die, ebenso entfernt von Schwulst wie von Trivialität, einfach-groß ihres Weges schreitet. Auch an „Tendenz" gebricht es nicht. Keinem wird sie entgehen, der Augen hat zu sehen und Ohren zu hören. Aber freilich: jeder wird nur heraushören, was ihm paßt, der eine: „Fürchte das Verhängnis," der andere Jokastens triumphierendes Wort: „Wo seid ihr nun, ihr Sprüche der Götter!"

Eine Tendenz ist da, aber freilich nicht das alte Tragödienrequisit, die Schuld. Unsere Dramaturgen haben es mehr und mehr zu einem Fundamentalsatz er-

hoben, daß es ohne eine Schuld nicht geht — die Hinfälligkeit dieses Satzes kann nicht glänzender demonstriert werden als am „König Ödipus“. In ihm waltet einfach das Verhängnis, und so gewiß jene Willkürstragödie verwerflich und unertragbar ist, in der sich nichts aus dem Rätselwillen der Götter, sondern alles nur aus dem car tel est notre plaisir eines krausen Dichterkopfs entwickelt, so gewiß ist es anderseits für unsere Empfindung, daß die große, die echte, die eigentliche Schicksalstragödie unsere Schuldtragödie an erschütternder Gewalt überragt. Es ist der weitaus größere Stil. In dem Begreiflichen liegt auch immer das Begrenzte, während erst das Unbegreifliche uns mit den Schauern des Ewigen erfaßt. Die Schuldtragödie dient dem Sittlichen, indem sie das Gesetz des Sittlichen in dem sich Vollziehenden proklamiert. So sei es. Aber das Größte und Gewaltigste liegt in diesem tragischen Gange von Ursach und Wirkung nicht beschlossen. Das Größte und Gewaltigste liegt darüber hinaus. Das unerbittliche Gesetz, das von Uranfang an unsere Schicksale vorgezeichnet hat, das nur Unterwerfung und kein Erbarmen kennt, und neben dem unsere „sittliche Weltordnung“ wie eine kleinbürgerliche, in Zeitlichkeit befangene Anschauung besteht, dies unerbittliche, unser kleines Woher und Warum, unser ganzes Klügeln mit dem Finger beiseiteschiebende Gesetz, das ist es, was die Seele am tiefsten fassen muß, nicht dies Zug- und Klippklappspiel von Schuld und Sühne, nicht die alte Leier von „Zahn um Zahn“ und nicht das haec fabula docet: wer Blut vergießt, des Blut soll wieder vergossen werden. All dies ist nicht heidnisch und am wenigsten „modern-überwunden“. — Es war der große Gedanke Calvins, die Prädestination als einen Fundamentalsatz mit in das christliche Bekennt-

nis hinüberzunehmen. Der Chor im „König Ödipus“ aber schließt:

Drum, dieweil du sterblich, harre, bis sich deinem Auge zeigt
Jener letzte Tag, und preise keinen selig, eh' er nicht
Überschritt das Ziel des Lebens, jedem Ungemach entflohn —

eine Mahnung, uns nicht selbstgefällig einzulullen und die Hütte unseres Glücks wohl auf demütigem Hoffen, aber nicht auf dem Glauben an unsere Schuldlosigkeit aufzubauen.

Shakespeare.

Ein Sommernachtstraum.

19. August 1871.

Wie die Oberammergauer Bühne, wenn ich nicht irre, drei Etagen hat: Himmel, Erde, Hölle, so wohnen auch die Angehörigen des „Sommernachtstraums“ in drei Etagen: in der Mitte der Hof und die Hofleute, darüber in idealer Höhe die Elfen, darunter in einer Art von Souterrain die Kessel- und Bälgenflicker und Zettel, der Weber. In diesen drei Etagen wurde nun sehr verschieden gespielt: die Mitte hielt eben — die Mitte; die Untersten wurden die Obersten und die Obersten wurden die Untersten. Man darf füglich behaupten, daß das ganze Stück mit den Clownszenen steht und fällt; man nehme ihm dies possenhafte Element, das vom Dichter keineswegs als die Hauptsache intendiert war, und es bleibt etwas unsagbar Langweiliges übrig, das

1*

durch Zauberstäbe, meergrüne Knöchelschuhe und allerhand Lichtreflexe nicht gehalten werden kann. Mit Trauer sprechen wir es aus: der poetische Gehalt des Stückes geht ganz und gar verloren; man sieht überall den russischen Bauer Iwan, der sich eine Flugmaschine anschnallte und kühnlich vom Turme sprang; er schlug mit den Brettern dreimal zusammen und — da lag er. Auch hier keine Spur von jener Kraft, die nach oben trägt, die im Äther erhält. Ich kann es beteuern, daß von der Schönheit und Lieblichkeit, von der Grazie und Schelmerei dieser entzückenden Dichtung auch nicht eine Zeile zu mir gesprochen hat. Es ging alles verloren. Es ging verloren, weil es an jeder Herzensstellung zu diesen Dingen fehlt, weil alles rein äußerlich bleibt und zuletzt auch dies Äußerliche nicht einmal genügt. Ich meine, wenn ich von Äußerlichem spreche, nicht die bloße Erscheinung. Diese (namentlich die des Puck) war sehr hinnehmbar. Aber welche Stimmen! Die eine nicht ungefällig, aber soubrettenhaft, die andere ganz „Berliner Madam", die mit Morgenhaube und eingeflochtenem Haar über den Gemüsemarkt schreitet. Und das alles Oberon, der Elfenkönig! Der Menschheit tiefste Prosa faßt mich an. Gern heb' ich hervor, daß Fräulein Buska (Titania) wie ein Stern leuchtete. Sie weidet wie ein Reh in dieser grünen Waldesdichtung, während Elfenkönig Oberon wie ein Sechzehnender durch die Gehege bricht.

Das Haus machte einen heiteren Eindruck. Alles war in bester Laune und deshalb dankbar. Der erste Rang blitzte von Uniformen. Ein Jahr und einen Tag nach dem Tage von Gravelotte. Was lag alles dazwischen!

Der Kaufmann von Venedig.

18. April 1872.

Herr Goritz, vom Hoftheater zu Schwerin, Graziano als Gastrolle.

Ein Gast als Graziano, daneben Herr Kahle zum ersten Male als Shylock — die Frage ist nicht leicht, wem der Vortritt gebührt. Indessen die Kritik, eine strenge alte Witwe mit Eulenaugen, hält an den Regeln des ancien régime fest und reicht mit so viel Lächeln, wie ihr möglich ist, dem Fremden ihren Arm. Der Gast über den Rang.

Herr Goritz erschien uns in der Rolle des Graziano gerade um so viel besser denn in der Rolle des Don Carlos, als jene (der Graziano) seinem Naturell mehr entspricht. In früheren Jahren, als Berlin noch unter dem Einfluß der Kolonie stand, hätte man ihn „charmant" gefunden, jetzt sagt man „sehr nett". Unter seinen Mitspielenden, die freilich auch im Stücke selbst gute Freundschaft mit ihm halten, bewegte er sich, als sei er mit ihnen eingelebt und seit zehn Jahren an dieser Stelle heimisch. Und ach, an diesen Dingen hängt so viel! Die Blicke der Kollegen, mehr noch als die Haltung des Publikums, können die Flügel lähmen und wachsen machen, je nachdem. Herr Goritz schien durch nichts beengt, und diese Freiheit des Gemüts kam seinem Spiel zustatten.

Das eigentliche Ereignis des Tages war selbstverständlich Herrn Kahles Shylock. Es tut mir leid, meine volle Zustimmung nicht aussprechen zu können. Mit der Gesamtauffassung bin ich einverstanden, nicht mit der Durchführung. Das Kennzeichen eines großen Künstlers ist das, daß er in seinem Gebilde aufgeht.

Um dies zu können, muß er zuerst darin untergehen. Mit Recht ist gesagt worden: wer Seydelmann als Alba (im „Egmont") sah, glaubte, den leibhaftigen Alba vor sich zu haben. Nun bezweifle ich keinen Augenblick, daß Herr Kahle einem gleichen Ziele zustrebt; ich hoffe, daß er es erreicht; aber die gestrige Vorstellung hat mir gezeigt, daß er doch noch ein nicht unerhebliches Stück davon entfernt ist. Und zwar deshalb, weil es ihm nicht glückte, seinen eigenen Shylock von Anfang bis zu Ende festzuhalten, sondern weil er wort-, zeilen- und szenenweise immer aus dem Shylock wieder in den Kahle verfiel. Es fehlte nicht die Einheit der Anschauung, aber die Einheit des Spiels. Shylock, Kahle und Lear löften sich untereinander ab. Es muß der Moment kommen, wo dieser Shylock, ein umgekehrter Saturn, seine Väter frißt und den Lear und den Kahle in sich untergehen heißt. Der Künstler selbst, so hoffen wir, wird in dieser Auseinandersetzung nicht Tadelsucht oder Übelwollen, sondern nur die erneute, wenn auch momentan unbequeme Betätigung eines lebhaften Interesses, einer wohlmotivierten Vorliebe erkennen. Von einem flauen Lob, das über die Dinge hingeht, hat er nichts, und von einem stupiden Enthusiasmus noch weniger.

Richard II.

a.

28. Dezember 1872.

Das alte Lied von Königswillkür, Adelsauflehnung und Prätendentenlust. Wie wirkte seine Vorführung?

Die ersten drei Akte verliefen unbefriedigend. Warum? Weil es uns ganz und gar an der Fähigkeit gebricht,

historische Figuren als solche wirken zu lassen und mit Hilfe solcher Figuren auch da unser Interesse zu fesseln, wo die Dichtung selber nur ein Mäßiges tut. Die Einleitungsszene, die Zweikampfsformalitäten, die Verschwörung des Adels, die Besorgnisse der Königin, die Verlegenheit einiger Höflinge, endlich die Rückkehr des Königs aus Irland und die nun beginnenden Tiraden über Undank, Untreue und gescheiterte Macht — alle diese Dinge sind ohne jegliches dramatisches Interesse, und keine schauspielerische Kunst wird ausreichen, ihnen dieses zu leihen. Aber weil sie des dramatischen Interesses entbehren, entbehren sie noch nicht alles Interesses überhaupt, und es kommt nur darauf an, dieses „andere" voll feinen Sinnes herauszufühlen. Dieses „andere" nun, so meine ich, kann in Szenen wie die vorstehend aufgeführten historischen immer nur die Echtheit des historischen Bildes sein. Wird uns diese Echtheit geboten, so fehlt freilich immer noch das Beste: jenes Getroffensein im eigensten Herzen, das nur die dramatische Szene hervorzubringen vermag, aber wir wandern wenigstens wie in einer historischen Galerie und freuen uns der van Dycks, die auf uns herniedersehen. Der van Dycks — wo solche vorhanden sind! Wenn wir nun aber je durch eine Galerie geschritten sind, die dieses historischen Stempels entbehrte, so war es die Galerie von Gestalten, die uns die drei ersten Akte „Richards II." vorüberführten. Auch die hahnenkammartigen Kopfputze, so echt sie sein mochten, konnten diesen historischen Stempel nicht herstellen. Sie konnten es nicht, weil jedes historische Bild mehr sein muß als eine Kostümstudie. An diesem Mehr gebrach es aber. So vorzüglich beispielsweise Herr Kahle (Johann von Gaunt) die Sterbeszene spielte, so gewiß ist es doch auch, daß er während des Zweikampfs zwischen Mowbray und Boling-

broke nicht wie ein Herzog von Lancaster, sondern wie ein portugiesischer Rabbi dasaß. Herr Berndal, in verwandter Weise, ist nun mal kein Bolingbroke; die normannische Aristokratie Englands perhorresziert bis diesen Tag alle konkaven Linien und Formen. Dazu Herr Krause welch Bischof von Carlisle! Herr Siegrist welch ein Lord Roß, vor allem Herr Dehnicke welch Heinrich Percy! Meine Phantasie sucht geschäftig nach einem entsprechenden Douglas, ohne ihn finden zu können. Man darf füglich sagen: all dies wirkte nicht bloß unecht, es rief auch Effekte hervor, die ziemlich gegensätzlich gegen die tragische Muse standen, und das alles, weil eben jeder nur in die Lage kam, als Bild zu wirken und nicht Gelegenheit fand, von innen heraus gestaltend die widerstrebende Welt der Erscheinung sich untertan zu machen.

Dazu bot erst die zweite Hälfte des Stückes das erwünschte Feld. Die seelischen Vorgänge begannen und mit ihnen das dramatische Interesse.

An Fräulein Meyer ließ sich wahrnehmen, welche Bedeutung unter Umständen die bloßen äußern Mittel haben. Man glaubte ihr, daß sie die Königin sei, man glaubte an die Lilien Frankreichs, die golden auf ihrem Kleide lachten und leuchteten, und nur auf diesen Glauben kommt es an. Alles, was man verlangen kann, ist, daß man bei einem freundlichen Willen, sich täuschen zu lassen, nicht gewaltsam aus der Illusion gerissen wird.

Herr Ludwig schwamm wieder auf breitester und musikalischer Welle. Er schadet sich außerordentlich durch diese theatralische Angewohnheit. Über seine Natur kann niemand hinaus, aber was man sich angewöhnt hat, kann man sich auch wieder abgewöhnen.

Was die äußere Ausstattung angeht, so teilte sich diese, wie die Aufführung selbst, in eine gelungene und mißlungene Hälfte. Die Kostüme nehmen wir auf Treu und Glauben hin; auch ist hier größere Freiheit gestattet, da, wenige Maler abgerechnet, niemand imstande ist, hier kontrollierend zu folgen. Aber weitaus anders verhält es sich mit Rücksicht auf die Architektur. Die moderne Welt hat ihren Kugler und Lübke nicht umsonst gelesen. Das beständige Operieren mit Tudorformen, hundert Jahre früher, als es ein Königshaus Tudor, und hundertundfünfzig Jahre früher, als es einen Tudorstil gab, ist heutzutage unstatthaft. Der Tower (Akt IV, 2. Szene) kann damals nicht so ausgesehen haben, hat überhaupt niemals so ausgesehen. Dasselbe gilt von der Westminsterhalle in der unmittelbar voraufgehenden Szene. Man muß heutzutage wissen, daß das Charakteristische der Westminsterhalle in der wunderbaren Holzkonstruktion des Daches besteht; von der üblichen Steingotik findet sich in dem ganzen Baue kaum eine Spur. Besonders auffällig war mir der Parkgarten des Herzogs von York mit einem Renaissanceschloß samt Balustraden und Veranden im Hintergrunde. Ich glaube dasselbe in irgend einem modernen Lustspiele bereits gesehen zu haben. Auch nach dieser Richtung soll das Theater ein Bildungsmittel sein und die Schule unterstützen. Die zu erhebenden Ansprüche bleiben nicht von Jahrzehnt zu Jahrzehnt dieselben, und genau in derselben Weise, wie jetzt sämtliche Schauspieler sich einer korrekten Aussprache englischer Namen befleißigen, weil eben jeder dritte Mensch heutzutage taktfest in diesen Dingen ist, genau so müssen auch die Kulissen eine richtige architektonische Sprache führen. Was vor fünfzig Jahren galt, gilt heute nicht mehr und wirkt nur noch wie eine alte, überholte Grammatik.

b.

15. November 1877.

Dem Theaterzettel war eine „Stammtafel“ beigegeben, zur Erläuterung der Ansprüche der Häuser Lancaster und York auf den englischen Thron. Sehr wohlgemeint und für genealogisch beanlagte Naturen vielleicht von Wert. Alle diejenigen aber, die dieser Beanlagung entbehren, möcht' ich vor dem Studium dieser Stammtafel gewarnt haben. Je dreister man, namentlich unmittelbar vor Beginn der Vorstellung, in diese Gefahr hineinspringt, desto sicherer ist man, drin umzukommen. Ich habe von alters her eine leidliche Kenntnis dieses Teils der englischen Geschichte; als ich mein Haupt aus diesem Stammtafelstudium erhob, war mein Wissen in einer Art tic douloureux völlig untergegangen, und Mowbray und Bolingbroke waren schon längst verbannt, als ich mich einigermaßen wieder zu orientieren und auf meinem alten Etat neu einzurichten begann.

Heinrich IV. Erster Teil.

8. Februar 1872.

Die Sonnabendaufführung war im wesentlichen eine Brillantleistung unseres Döring, der sich, seit wir ihn zuletzt als Falstaff sahen, in dieser Rolle noch perfektioniert zu haben scheint. Wer soll dies nach ihm leisten? Vergeblich sehen wir uns nach einem Nachfolger um; die Besten reichen ihm in dieser Rolle kaum bis ans Knie. Daß er sie da nicht wahrnimmt, ist verzeihlich, denn „Hans, wann hast du zum letzten Male dein Knie gesehen?“ ist eine der verfänglichen Fragen, die Prinz Heinz an ihn richtet.

Heinrich IV. Zweiter Teil.

a.

25. März 1873.

Napoleon I. schrieb 1810 an Massena nach Spanien: „Berichten Sie mir täglich, auch wenn nichts vorgefallen ist; es kann von Wichtigkeit sein, zu wissen, daß sich nichts zugetragen hat, daß Erwartungen ausgeblieben sind.“ An diese Briefstelle wurd' ich während der ersten anderthalb Akte der Dienstagsvorstellung lebhaft erinnert. In meinem Herzen begann sich mehr und mehr die Anschauung festzusetzen: solche Aufführungen müssen von Zeit zu Zeit stattfinden, auch wenn die daran geknüpften Erwartungen nicht in Erfüllung gehen. Aber alles entwickelte sich weit über meine Befürchtungen und fast über meine Hoffnungen hinaus. Wenn man den Tag vor dem Abend nicht loben soll, so soll man den Abend auch vor dem fünften Akt nicht tadeln. Dies ist hyperbolisch gesprochen; die Wendung zum Guten vollzog sich schon in der Mitte des zweiten Akts. Ich verließ das Haus unter der Empfindung: die beiden Teile „Heinrichs IV.“ sind einander ebenbürtig.

Diese Empfindung widerstreitet freilich der gang und gäben Annahme, die mir nur berechtigt scheint, wenn man alles Gewicht auf die Falstaffrolle legt. Diese ist im ersten Teil unzweifelhaft reicher bedacht als im zweiten. Der Witz schäumt frischer vom Faß; alles zeigt sich gesättigter von Übermut und guter Laune; Sir John, in allen Szenen, wo er auftritt, ist Mittelpunkt, führt das Wort oder hat den letzten Trumpf. Anders im zweiten Teil. Hier, in vielen Situationen, läßt er es an sich kommen; er beobachtet mehr, reflektiert im stillen, sammelt Stoff. Die ersten Szenen abgerechnet, wo er, nament-

lich in dem Zwiegespräch mit dem Lord Oberrichter, noch der übermütige Falstaff aus Teil I ist, begnügt er sich mit kürzeren Sentenzen; die Redseligkeit ist ihm abhanden gekommen; selbst die Liebkosungen Dortchens machen ihn nicht eigentlich beredt, und seine Ansprachen an Schimmlich und Bullenkalb sind Witze und Wortspiele. Die breite Woge des Behagens fehlt. Er ist älter und die Zunge ist schwerer geworden. Nach dieser Seite hin tritt der zweite Teil hinter den ersten zurück. Aber ganz abgesehen davon, daß beide Stücke in eine historisch-romantische und genrehaft-humoristische Hälfte sich teilen, läßt sich kaum behaupten, daß Falstaff der alleinige Träger dieser zweiten Hälfte sei. In Teil II gewiß nicht. Es führt deshalb irre, wenn der Witz beider Stücke lediglich an dieser einen Gestalt gemessen werden soll; man muß vielmehr den humoristischen Gesamtgehalt gegeneinander abwägen, und so gewogen bleibt es immerhin fraglich, ob nicht die Schale vielleicht zu gunsten des zweiten Teiles sinkt. Pistol und die Friedensrichter Stille und Schaal sind drei Gestalten, die dem Teil II ein sehr Erhebliches an Witz und Humor zulegen. An mehr denn einer Stelle ziemlich ersichtlich auf Kosten Falstaffs.

Was nun gar die historische Hälfte dieser Stücke und ihre Wertstellung nebeneinander angeht, so wird die Überlegenheit des zweiten Teils nicht wohl zu bezweifeln sein. Die Gestalt Percys sieht sich durch die Gestalt Erzbischof Scroops nahezu balanciert, und was an Gewicht noch allenfalls fehlen mag, wird mehr als ausgeglichen durch die große Schlußszene des vierten Akts: das Hinscheiden König Heinrichs. Störend und Abzüge machend von dem guten Gesamtresultat wirkt nur die der letztgenannten unmittelbar voraufgehende Szene, wo die königliche Partei, der wir doch nach dem Willen des

Dichters unsere Sympathien entgegentragen sollen, sich durch häßlichen Verrat um diese unsere Sympathien bringt. Vielleicht hegte man zu Shakespeares Zeiten für solche silbenstecherische Kriegslist, wenn sie nur der eigenen Sache diente, mehr Beifall als heutzutage. Jede Epoche hat ihre Moral, namentlich auch ihre politische Moral. Nicht mehr auf dem Standpunkt von damals zu stehen können wir übrigens nur als einen begrüßenswerten Fortschritt ansehen.

b.

19. November 1877.

Könnte man sich entschließen, bei künftigen Aufführungen wie so manches andere auch die nicht bloß langweilig, sondern geradezu verdrießlich wirkende Kriegslistszene fallen zu lassen, so würde der Eindruck des zweiten Teils von Heinrich IV. noch viel günstiger sein. Das Wort „Kriegslist“ ist an dieser Stelle noch Beschönigung; es ist einfach allerhäßlichster Verrat und um so störender, als uns zugemutet wird, mit denen, die ihn üben, zu sympathisieren. Eine Verherrlichung des immer noch in Ansehen stehenden Satzes, daß die jeweilig etablierte Macht alles tun darf. Sie will das Bestehende konservieren, das ist ihr Freibrief, aus dem sie das Recht schöpft, das Unmoralische im Dienste der Moral zu tun. Und oft welcher Moral!

König Heinrich V.

19. April 1873.

Heinrich V. machte, wie seinerzeit ganz England, so auch am vorigen Sonnabend das ganze königliche Schauspielhaus mobil. Von männlicher waffenfähiger

Mannschaft fehlte — als ob er die Nachricht von dem Tode Falstaffs dadurch versinnbildlichen sollte — nur Herr Döring, und selbst von weiblicher Seite, wie das immer in kriegerisch bewegter Zeit vorzukommen pflegt, war ein tapferes Herz in Reih' und Glied getreten: Fräulein Golmick als Anna Prohaska. Anna Prohaska fiel bei Dannenberg — Fräulein Golmick blieb uns bei Azincourt erhalten. Es war ein heißer Tag, dieser Sonnabend, aber auch ruhmreich wie „St. Krispins Tag". Heinrich V. hatte noch einmal gesiegt, trotz mehreren Lords, von denen man unbedenklich sagen konnte, daß sie aussahen „wie Krieger für den Werkeltag".

Sollen diese historischen Stücke, die keine Dramen, sondern nur dramatisierte Geschichte sind, sollen diese „Historien" mit ihren Dutzenden von Lords und Herzögen, zwischen deren Yorks und Glosters, Greys und Westmorelands wohl noch keines Menschen historische Kenntnis genau zu unterscheiden wußte, sollen diese Stücke überhaupt noch von der Bühne her zu uns sprechen? Was ist uns der Bischof von Ely oder selbst der Erzbischof von Canterbury? Was können sie uns sein? So lautet die immer wieder gestellte Frage.

Wenn wir den Eindruck befragen, den wir von der Sonnabendaufführung empfangen haben, so tritt der seltene Fall ein, daß ein Draußenstehender, Ungebundener und Unverpflichteter sich einer dramatischen Erscheinung gegenüber erheblich günstiger stellt, als der eine Art Patenstelle vertretende Bearbeiter des Stückes. Ich stimme diesem (Oechelhäuser) zum großen Teile darin bei, daß „Heinrich V.", wie alle diese Historien, im wesentlichen auf die Erringung eines „Anstandserfolges" angewiesen ist, aber ich weiche darin von ihm ab, daß das letztgenannte Stück die drei voraufgegangenen, also

„Richard II.“, „Heinrich IV.“ 1. und 2. Teil in seiner Bühnenwirkung nicht erreiche. Ich würde vielmehr, wenn lediglich die auf mich geübte Wirkung die Rangverhältnisse bestimmen soll, „Heinrich V.“ in den Vordergrund, die beiden Teile „Heinrichs IV.“ in die Mitte stellen und mit „Richard II.“ schließen. Nicht unerheblich über den bloßen succès d'estime hinaus wurd' ich gefesselt, und der vierte Akt war bereits vorüber, als ich, mehr mechanisch denn frostbedürftig, zum ersten Male nach der Uhr sah. Und: „Nur dem Glücklichen schlägt keine Stunde!“

Zu Shakespeares Zeiten war die Popularität des Stückes groß, was, wie die Ausleger und Gelehrten tun, zum Teil auf die Begeisterung für den englischen Nationalhelden geschrieben werden mag, aber schwerlich auf diese Begeisterung allein. Wir lassen uns zu Ehren des Großen Kurfürsten manches bieten, aber doch nicht allzuviel. Zweihundert Jahre nach „St. Krispins Tag“ wurde kein Stück mehr lediglich oder auch nur vorzugsweise durch die Popularität des Siegers von Azincourt gehalten. Es war die Großartigkeit der Dichtung, des Shakespearischen Königs Heinrich, nicht des historischen, was die Gemüter hinriß. Im übrigen mag gern zugestanden werden, daß allerlei zufällige, mit dem Werte der Dichtung in keinerlei Zusammenhang stehende Dinge zu dem Erfolge mitwirkten, Dinge, über die wir heutzutage nur noch Mutmaßungen hegen können. Das Zeitbildliche aus den Tagen von Azincourt her war, als Shakespeare sein Stück schrieb, auch ein Zeitbild der eigenen Elisabeth-Tage; die alten Gegensätze lebten fort, innerhalb und außerhalb des Landes; Welsch und Irisch, Englisch und Schottisch (der Erbfeindschaft gegen Frankreich ganz zu geschweigen) standen sich mit altem Haß

und, wo dieser hingestorben war, mit alter Spottlust gegenüber — Dinge, die notwendig beigetragen haben müssen, dem Stücke, das diesen Empfindungen mannigfach entgegenkommt, eine große Popularität zu Lebzeiten Shakespeares zu sichern.

Für uns fallen diese Gegensätze fort, wir nehmen nicht teil an dem politischen Empfinden, an dem Parteigetriebe und den Eifersüchteleien von damals, aber für die lebensvolle Gestaltung jener zahlreichen Nebenfiguren, die das herrliche Bild König Heinrichs umstehn, ist uns nichtsdestoweniger das Verständnis und der frohempfängliche Sinn geblieben, da sie über alles Nationale und Zeitbegrenzte hinaus ein ewiges Stück Menschentum, und noch dazu ein höchst ergötzliches, darstellen. Diese Gestalten repräsentieren ein Gesamtquantum von guter Laune, das der konzentrierten Humorkraft Falstaffs, für mein Gefühl wenigstens, durchaus gewachsen ist. Hier liegt, so mein' ich, zu gutem Teile das Geheimnis des Erfolges, soweit von einem solchen überhaupt gesprochen werden kann. Wer freilich nach altem, gutem Herkommen von seinem Sir John nicht abzulassen vermag und seinem vielfach doch nur sauersüßen Lachen zum Trotz hinterher beteuert, „in diesem Bade von Witz und Humor sich die Seele mal wieder so recht erfrischt zu haben", nun, der wird auch ferner „keine anderen Götter anbeten" und neben seinem altererbten ersten Teil „Heinrichs IV." keinen „Heinrich V." dulden wollen; wer aber den Mut hat, sich offen und ehrlich die Frage zu stellen, ob er denn, einige kapitale Szenen abgerechnet, nun auch wirklich zu einem herzlichen Vergnügen seinem vielgeliebten Sir John gegenüber gekommen sei, der wird kaum noch vor der Versicherung erschrecken, daß die zwischen Fluellen und Macmorris, zwischen Nym und Bardolph und Pistol sich abspinnen-

den Szenen in ihrer Gesamtheit allenfalls imstande sein möchten, ihm den großen Humorstapelplatz, genannt Falstaff, zu ersetzen. Die Rolle des letzteren, wenigstens für unser Bedürfnis, ist eminent eine Leserolle; sie ist dazu da, um zitiert zu werden; aber man kann nicht eigentlich behaupten, daß Falstaff als lebendige Bühnenfigur uns im Einklang mit seinem Renommee, will also sagen über allen Vergleich hinaus, unterhielte. Ein ungeheurer Überschuß von Geist ist vorhanden, den man lesend bewundert, der aber, gespielt und gesprochen, nur sehr teilweise zur Wirkung kommt. Daß die verschiedenen Jahrhunderte außerdem ziemlich verschieden darüber empfinden, was eigentlich witzig und komisch sei, möchten wir nur noch angedeutet haben. Es ist ohnehin schon viel zu viel des Ketzerischen gesprochen.

Julius Cäsar.

(Berliner Theater.)

28. Dezember 1888.

Ich lasse jeden Vergleich fallen (das Verdienst, „voran" gewesen zu sein, kann den Meiningern nicht genommen werden) und beschränke mich darauf, allem, was nach der Seite des Äußerlichen hin liegt, will also sagen: der auf Dekorationen und Kostüme verwandten Sorglichkeit, dazu der ganzen Kunst der Inszenierung freudig zuzustimmen. Hierher gehören auch die Volksszenen, die gut genug herauskamen, aber doch so, daß zwei Bemerkungen gestattet sein müssen. Die Volksszene des ersten Aktes fiel etwas auseinander und hatte nicht jene relative Geschlossenheit, die der Wirklichkeit der Dinge widerstreiten mag, mir auf der Bühne jedoch unerläßlich scheint. Im vierten Akt, Forum: Rednerbühne, Cäsars Leiche

(das Arrangement war hier sehr glücklich), fand ich das Volk um ein Wesentliches zu laut. Zwar war alles, wie sich denken läßt, derart eingerichtet, daß die Menge jedesmal schwieg, wenn einer der Redner, erst Brutus, dann Marc Anton, das Wort nahm, aber der rasch wieder einfallende Lärm, der vielfach die Rede der beiden Sprechenden in Einzelsätze zerhackte, schädigte doch den Eindruck. Die Wirkung auf die Volksmenge, die wir vor Augen hatten, mußten wir mehr oder weniger mit der Wirkung auf uns bezahlen. Die Schädigung, die dieses lärmende Zuviel schafft, ist nicht unbeträchtlich; denn zu dem scharfen Auseinanderreißen dessen, was von den zwei Hauptpersonen gesprochen wird, kommt noch der fernere Mißstand, daß das betäubte Ohr Mühe hat, sich in dem folgenden Satze zurechtzufinden. Die zu starke Wirkung auf unsere Sinne verschließt uns den Weg zur Hauptsache, den zur poetischen Erhebung.

Und nun das eigentliche Spiel. Es ist nichts dagegen zu sagen, aber auch nicht viel dafür. Es hielt alles einen Mittelkurs, und ein Ensemble kam zustande, drin zwei, drei Rollen abgerechnet keiner den andern sonderlich überragte. Manches war anfechtbar. Der Wahrsager z. B. nahm seiner Rolle durch Ton und Tempo jede Wirkung. Was er sagte, klang prosaisch, ja streifte fast das Komische; von Geheimnisvollem und Aufregendem keine Spur. Auch mit Portia, Gemahlin des Brutus, konnt' ich mich nicht befreunden. Die jetzt im Uhrsaale der Akademie ausgestellten griechisch-ägyptischen Mumienbilder belehren uns zwar, daß die Damen ungefähr um die Zeit Christi gerade so aussahen wie die Damen von heut, aber die Darstellerin der Portia schien mir doch die daraus herzuleitende Berechtigung etwas zu weit auszudehnen. Was sie gab, war eine nervöse Blondine

aus einem verzwickten Drama deutsch-französischen Ursprungs, aber keine Portia. Auch die Diener des Brutus, des Julius Cäsar und Octavius Cäsar, soweit sie durch junge Damen dargestellt wurden, krankten an Modernität und jenem eigentümlichen Etwas, etwa „hier bin ich", das weibliche Darstellerinnen derartiger Rollen immer auszuzeichnen pflegt. Eine der drei Damen (Lucius, Diener des Brutus) schlief sogar stilvoll.

Verbleiben noch die beiden Hauptrollen, die des Brutus, Herr Kraußneck, und die des Marc Anton, Herr Barnay. Beide spielen nach demselben Prinzip, das etwa lautet: nur keine Kulissenreißerei. Nun, diesem Prinzipe stimm' ich von Herzen zu, aber es drückt doch nur aus, was man vermeiden, nicht was man tun soll. Und dem entspricht auch die nur mäßige Wirkung. Abgeschmacktheiten alten Stils: Gegensätze von Sturm und Gesäusel, unsinnige Betonungen, alles was Unnatur ist oder auch nur daran grenzt, kommt in Wegfall, aber es fehlt durchaus an dem, was nun an die Stelle davon zu treten hat. So wird eine Spielweise geboren, die ganz unbedingt einen Fortschritt bezeichnet, eine Spielweise der Bildung und des guten Geschmacks, aber leider auch eine Spielweise, die vorläufig noch in der Nüchternheit stecken geblieben ist. Ich wünsche nichts von dem Alten zurück, also kein Schritt rückwärts, aber, wenn's sein kann, mehrere Schritte vorwärts. Herrn Kraußnecks Brutus blieb ohne rechte Wirkung, jedenfalls ohne tieferen Eindruck. Und doch merkt man wohl, daß er ein guter Schauspieler ist; seine Rede von der Rednerbühne herab (Akt 4) hielt er sehr gut, und im Schlußakt, in der großen Szene mit Cassius, glückten ein paar Momente vortrefflich. Aber, aufs Ganze hin angesehn, war es doch zu wenig. — Ludwig Barnay spielt seinen Marc Anton nach dem-

selben Prinzip, und weil er der bedeutendere, jedenfalls der virtuosere, all seine Mittel leichter und glänzender beherrschende Künstler ist, so kann er sich's um einen Grad eher erlauben und die Schlichtheit des Spieles zum ausschließlichen Kunstgesetz erheben. Aber auch er, in Perhorreszierung des altmodisch Marktschreierischen, treibt die Schlichtheit bis zu einem Grade, wo sie mit einem doch noch höheren Kunstgesetz, dem der Wahrheit, in Konflikt gerät. Man kann in jeder Tugend zu weit gehen, also natürlich auch in der der Schlichtheit. Bis zum vierten Akt mag diese halb nonchalante Barnaysche Ruhe passieren, in der großen Szene auf dem Forum aber, angesichts der Leiche Cäsars, muß es mit dieser nüchtern kavalierhaften Behandlung der Sache ein Ende haben. Man erkennt in dieser Szene weder einen klugen, intriganten und listigen, noch einen im innersten Herzen erschütterten Mann in ihm, sondern einen auf die Börse gehenden Geschäftsmann, der sich, weil er weiß, daß sein Geschäftskalkül glücken muß, die vollkommenste Gemütsruhe gönnen kann. So lag es aber an jenem denkwürdigen Tage nicht. Es war, wie Herr Barnay mindestens so gut weiß wie ich selbst, eine der denkbar verzwicktesten Situationen, in der eine ganze Welt widerstreitender Gefühle, gepaart mit aufregendsten Leidenschaften, auf den Freund, Rächer und vielleicht Ruhmeserben Cäsars einstürmten, und von diesem Sturme sehen wir, ich will nicht sagen nichts, aber doch jedenfalls zu wenig. Und warum dieser Ausfall an Gefühl und Leidenschaft? Warum dieses Manko? Nur dem Schlichtheitsprinzip zu Liebe, nur um Phrase, Geschrei, Radau zu vermeiden. Ja, sie sollen vermieden werden, aber andrerseits ist die Leidenschaft, und zwar Gott sei Dank, nicht aus der Welt zu schaffen, und in solchem Stück

und solcher Rolle muß sie gelegentlich ihren Ausdruck finden.

Was ihr wollt.

24. Januar 1884.

Die letzte Vorstellung von „Was ihr wollt" sah ich am 9. Januar 1874, an Dörings (der den Malvolio gab) 71. Geburtstage. Von denen, die damals mitwirkten, standen nur noch zwei am alten Platze: Fräulein Meyer als Viola und Herr Kahle als Narr. Alles Freundliche, was ich vor nunmehr gerade zehn Jahren für Herrn Kahles „Narren" hatte, kann ich heute nur wiederholen, aber nicht so jedes Lob, das ich damals der Darstellerin der Viola spendete. Ob sich Fräulein Meyers Spiel oder aber Maß und Art meiner Anforderungen geändert hat, stehe dahin. Eine Wirkung übte nur der letzte Moment auf mich aus, wo Viola, nachdem sie die Verkleidung abgelegt, in voller Frauenschöne, ja sogar mit einem Anfluge von Märchenprinzessinschaft vor dem Herzog erscheint. Alles, was voraufging, sowohl das Schelmisch-Heitere wie das Gefühlvolle, war matt und entbehrte des Einschmeichelnden und Bestrickenden, das diese Rolle, die zu den dankbarsten zählt, ausüben muß. Es war kein rechtes Leben, keine Lust und Freudigkeit in dem Ganzen. Das bloße, stille Wirkenlassen einer glücklichen Persönlichkeit, auch wenn diese Persönlichkeit für die betreffende Rolle wie geschaffen ist, reicht nicht immer unter allen Umständen aus. Man kann sicherlich aus seiner Rolle zu viel machen wollen, aber auch ebenso zu wenig. Das letztere traf hier zu.

Fräulein Barkany gab die reiche Gräfin Olivia. Vielleicht verdiene ich mir ihren Dank, wenn ich aus-

spreche, daß sie mehr „reiche Gräfin“ als „Olivia“ war. Denn wer möchte schließlich nicht reiche Gräfin sein! Reiche Gräfin, so viel bleibt bestehen, ist immer etwas Faßbares und Wirkliches, während Olivia nur Phantasiegebild und Schemen ist. Fräulein Barkany führt sich gut ein, versteht zu repräsentieren, und auch das bedeutet etwas. Ja, es gibt Rollen, die darauf gestellt sind, die nur den einen Zweck haben, nach Art eines Makartschen Bildes zu wirken. Aber Shakespearische Rollen und speziell auch diese schöne Gräfin Olivia fordern etwas mehr. In ihrer ersten Szene (Akt 2) mit der in Kavalierkleidung auftretenden Viola muß ein Ton heiteren Humors vorherrschen und selbst die Liebestraurigkeit, die dieser ersten Heiterkeitsszene durch andere Szenen hin folgt, darf einen die Trauer scherzhaft überbietenden und sie dadurch fein ironisierenden Ton nirgends vermissen lassen. Es muß eben alles ein bloß „gefälliges Spiel“ und Olivia selbst eine bloße Maskenball-Trauerdame sein, hinter deren schwarzem Halbschleier die Augen schon wieder lachen. Fräulein Barkany gab aber die Rolle nicht nur humorlos, sondern auch mit ernsthaftestem Menschheitsweh überladen, etwa im Einklang mit jener oft zitierten Balladenstelle: „Rahel will sich nicht trösten lassen, denn es ist aus mit ihren Kindern.“

Die wundervolle, freilich auch sehr schwierige Rolle des Malvolio war den Händen des Herrn Link anvertraut worden. Herr Link ist ein auf seinem speziellen Gebiete höchst schätzenswerter Künstler, der, so heißt es, sein Kraftmaß kennend und erwägend, nicht ohne Befürchtungen an diese Malvolio-Partie herangetreten ist. Bin ich recht berichtet, so war es namentlich der Hinblick auf Döring, seinen Vorgänger in dieser Rolle, was ihn ängstlich machte. Dazu lag nun freilich kein Grund vor,

da der Malvolio mit unter den Gestalten war, in denen der sonst so Meisterhafte nicht exzellierte. Döring, eben weil er Genie war, war ganz unkritisch und schoß in dieser seiner Kritiklosigkeit gelegentlich gänzlich vorbei. Zu seinen vielen Eitelkeiten zählte auch die, daß ihm, wie er versicherte, die Gestalten gleich „leibhaftig aufgingen", und dies war in der Tat seine große Seite; mitunter indes kam es vor, daß ihm die Gestalten zwar leibhaftig, aber nichtsdestoweniger falsch vor der Seele standen. Und zu diesen Gestalten gehörte der Malvolio. Döring gab ihn sozusagen als komische Figur aus erster Hand. Dies ist aber grundfalsch. Malvolios Komik ist erst Komik aus zweiter Hand. Zunächst ist er bloß wichtigtuerisch, aufgesteift-würdig und feierlich, und weil er von dem allen ein Erhebliches zu viel hat, wird aus dem unendlich ernsten Menschen ein unendlich komischer Mensch, aber das, was wir unmittelbar und als Erstes haben, ist Ernst, nur Ernst. Die Komik treibt ihr Spiel nicht schon oben auf der Bühne, sondern beginnt erst mit der Wirkung des dargestellten Überernstes auf uns. Darin versah es Döring völlig, und als Malvolio kein Döring zu sein bedeutet zunächst nicht allzuviel Schlimmes. Aber was etwas Schlimmes bedeutete, war Herrn Links Nichtpassen überhaupt. Er zählt zu den denkbar ungeeignetsten Persönlichkeiten für diese Rolle. Ward sie ihm doch zugewiesen, so fällt die Schuld auf die, die entweder die Natur Malvolios oder die des Herrn Link so wenig kannten. In England wird diese Rolle von einem Heldenspieler gespielt, und das ist richtig, wie denn überhaupt die englische Bühnentradition (auch hierin „Land der Erbweisheit") noch viele Feinheiten in bezug auf Shakespearedarstellung aufweist, über die man in Deutschland nicht so leicht, so vornehm und besserwissend

hinweggehen sollte. Das gehört dann meist in die Kategorie der „überwundenen Standpunkte“, die sich aller Überwundenheit unerachtet schließlich immer mächtiger erweisen als das kümmerlich Neue. Vor hundert Jahren beispielsweise mußten alle gotischen Kirchen geweißt und mit langweiligen weißen Scheiben ausstaffiert werden, jetzt schlägt man, Gott sei Dank, die weiße Tünche wieder herunter und sucht reuig und beschämt nach dem erquicklich Bunten, das sich hier und da noch erhalten hat. Also Heldenspieler! Als Malvolio überhelbet dann, wie sich von selbst versteht, der Heldenspieler seinen Helden dermaßen, daß der komische Effekt geboren wird. So muß diese Rolle gespielt werden. Und nun stelle man sich vor, was unter Herrn Links Händen und Beinen aus diesem Malvolio notwendig werden mußte. Je größer seine Mühe war, „es vielleicht doch zu zwingen“, um so peinlicher ist es, einer solchen Mühe so wenig Anerkennung zollen zu können. Ein unübertrefflicher Malvolio (ich weiß nicht, ob er die Rolle je gespielt) wäre mutmaßlich Dessoir gewesen. Er brachte wirklich alles dazu mit.

Vollkommen unerquicklich berührte mich wieder die Szene, wo der Narr in einen Priestertalar schlüpft, um aus dem armen, angeblich vom Teufel besessenen Malvolio den Teufel auszutreiben. Hier verletzt mich alles, in ganz ähnlicher Weise, wie mich's im zweiten Teile von Heinrich IV. verletzt, den jüngeren Bruder des Prinzen Heinz, den Grafen John von Lancaster, einen schändlichen Verrat üben und, als handle sich's um die beste patriotische Sache, sein Prinzen- und Edelmannswort in allerschnödester Weise brechen zu sehen. Kein Jahrhundert hat ein Recht, sich hochmütig über das andere zu stellen, aber jedes hat ein Recht zu seinen besonderen Anschau-

ungen und Gesinnungen. Und ebensowenig wie mir ein politischer Verrat gefällt, der zwei Dutzend Grafen an den Galgen liefert, ebensowenig gefällt mir ein eingesperrter Malvolio, an dem ein als Priester verkleideter Hofnarr seinen Exorzismus übt. Es ist mir einfach alles zu grob.

Hamlet.

31. Mai 1874.

Bei jedem Szenenschluß wurden die Mitspielenden durch Parterre- und Galerieenthusiasten mehr noch vorgefordert als -gerufen. Ich persönlich konnte die Veranlassung zu diesen Zwangszitationen nicht entdecken, wurde vielmehr nur von der immer fester in mir werdenden Überzeugung begleitet, daß das Klassisch-Ideale und das Historisch-Romantische an unsrer Bühne gleichmäßig auf eine berechtigten Ansprüchen entsprechende Darstellung verzichten müssen. Mitunter, wie um das Urteil zu necken, erscheinen Ausnahmen von dem Herkömmlichen; aber diese Ausnahmen ändern nichts an der Regel, die in einer nicht wegzustreitenden Unzulänglichkeit für alle großen Aufgaben der Kunst besteht. Lustspiel und Konversationsstück glücken bekanntermaßen. „Iphigenie", „Tasso" (in den Frauenrollen) und die „Braut von Messina" einerseits, „Tell", „Wallenstein", die „Jungfrau von Orleans" andrerseits — wie leblos, wie unberührt vom Geiste der Dichtung ziehen alle diese Gestalten an uns vorüber! Bei den klassischen Rollen gebricht es an Verständnis und großem Stil, bei den romantischen an Empfindung; alles wird mechanisch zusammengeschoben, die Teile sind da — „fehlt leider nur das geistige Band."

So war es auch gestern. Das Beste war immer

noch Hamlet selbst. „Der Rest ist Schweigen.“ Wenn in dieser Redewendung, wie gerne zugestanden werden soll, ein bescheidenes Maß von Ungerechtigkeit gegen das eine oder andere Gelungene in den Rollen des Polonius oder Laertes, des Schauspielers oder Totengräbers liegen mag, so bitt' ich die Mißgestimmten, gleichviel, ob sie sich auf der Bühne oder im Publikum befinden, gegenwärtig haben zu wollen, daß es einer Vorstellung wie dieser gegenüber nicht auf Szenen und Zeilen, sondern auf die Gesamtwirkung ankommt, vor allem auf den Geist, der wie ein Lichtschein die Gestalt des Ganzen umstrahlt. Dieser Lichtschein, der in dieser Hamletdichtung aufflammen und unser Herz mit Entzücken und Grausen wie ein blutiges hoch in den Himmel hineinwachsendes Nordlicht erfüllen muß, dieser Lichtschein, sag' ich, leuchtete am Sonntag abend nicht heller wie eine Laterne im Novembernebel. Ein Vergleich, der übrigens insoweit noch verbindlich ist, als dieser gelbgraue, Licht und Leben verschlingende Nebel — in dem, höchst charakteristisch, das Sinnbild moderner Prosa „der Omnibus“ seinen Verkehr einstellt — ein bestimmtes Maß phantastischer Poesie repräsentiert, von dem nun gerade in der Sonntagvorstellung des Hamlet, trotz Doppelkirchhof (zu Anfang und zu Ende), trotz Grab und Mondschein auch keine Spur zu finden war. Eine gefällige Erscheinung in weißer Gaze, die Mohn im Haar trägt, Blumen streut und einiges Unverständliche von St. Valentin sagt, ist noch keine Ophelia; eine blonde Stattlichkeit aber, in ihren Königsmantel drapiert, vermag wohl, an künftigen Bankier-Shakespeare-Abenden als lebendes Bild unter der Überschrift: „Hamlet und Königin Gertrud“ aufzutreten, nie aber, sprechend und tragierend, innerhalb der Tragödie selbst. Allerdings, wie die ganze Aufführung eine Art

„Meiningensches Ensemble" repräsentierte, so stimmte auch, um an ihrem Teile zu dieser vielgepriesenen Einheitlichkeit mitzuwirken, die Königin Gertrud des Frl. Stolberg vorzüglich zu dem König Claudius des Herrn Marx. Dieser Claudius, um die Worte der Schillerschen Königin Elisabeth zu zitieren, übte „die schwere Kunst der Verstellung" mit Meisterschaft. Freilich auf seine Weise. Ich hätte mich, in Sachen des Vertrauens mit dem alten Eberhard im Bart mindestens wetteifernd, zu jeder Zeit ruhig in den Schoß dieses Königs Claudius gebettet, und selbst jetzt, da ich, mit Hilfe der Komödienaufführung im dritten Akt, auf das bestimmteste weiß, daß er seinem Bruder, dem alten Hamlet, Gift ins Ohr geträufelt und das Faulsein im Staate Dänemark allerpersönlichst verschuldet hat, selbst jetzt kann ich mich nicht entschließen, von diesem Manne zu lassen, der mir, trotz seinem Übelbeleumdetsein, in all und jedem mehr ein Matthias Claudius als ein König Claudius zu sein schien. Wenn Herr Marx engagiert werden sollte, so bitten wir die Direktion, diesen alles Ernstes liebenswürdigen Künstler um seinet- und meinetwillen mit unliebsamen Bösewichtern verschonen zu wollen.

Der Hamlet kann ohne Apparat nicht bestehen. Und dieser ist nun mal bei unserer k. Bühne das Schwächste. Es ist, als ob mit Hilfe der ewigen Ballettkunst samt ihrem obligaten Zauber der wirkliche Zauber, der auch diesen Dingen anhaften kann, völlig verloren gegangen wäre. Man hat sich daran gewöhnt, alles schematisch und rein äußerlich zu betreiben und etwa Regula-de-Tri-haft zu berechnen: wenn ein erstes Mondviertel mit Trümmerkapelle und drei Grabkreuzen ein bis zwei Grad Frösteln liefern, so liefert ein Vollmond mit sechs umgestürzten Leichensteinen die reglementsmäßige Gänse-

haut. Wie man von Glückskindern sagt, daß unter ihren Händen alles zu Gold werde, so wird hier alles zu Blei. Wie ein Fluch des Mißlingens lastet es bei uns auf diesen äußerlichen Dingen, was sich am eklatantesten da zeigt, wo man sich ersichtlich Mühe gegeben hat, ein Bestes zu tun. Wie öd' und traurig beispielsweise wirkt der „Sommernachtstraum"; Brosamen, die von des Ballettmeisters Tisch gefallen sind. Damit ist aber eine Dichtung nicht zufrieden. Sie erhebt auch ihre Ansprüche. Nach dieser Apparatsseite hin könnten wir unbedingt viel von den Meiningern lernen, obschon auch bei ihnen nicht alles Gold ist, was glänzt. Um nur ein Beispiel zu geben: die Erscheinung des Julius Cäsar im Zelte des Brutus wirkt wie ein aufgeschreckter Gymnasialdirektor, der mit übergeworfenem Schlafrock plötzlich an ein vollmondbeschienenes Fenster tritt, und konnte offen gestanden mich ebensowenig entzücken wie das gestrige Geisterkostüm des alten Hamlet, der einen halben Truthahn auf dem Helm und (absichtlich oder nicht) einen mehr rätsel- als gespensterhaft hin und her pendelnden Behang hinten an seiner Grau-Bluse trug.

Alles, alles, Äußeres und Inneres, sollte anders sein und könnte es sein. Wenn man dies bestreitet, so bestreit' ich hinwiederum das Recht dieser Bestreitung. Hätt' ich aber dennoch unrecht, wären dies wirklich die Normen, über die im wesentlichen nicht mehr hinauszukommen ist, so ist das Theater, trotz der gerade jetzt wieder herrschenden Theaterepidemie, doch ein überwundener Standpunkt. In die „Komödie" gehen — unter der Voraussetzung, daß es durchaus bleiben soll, wie es ist — ist dann auf die Dauer doch nur ein Vergnügen für Kinder und für jene oberen Theaterschichten, die in aestheticis ewig Kinder bleiben werden. Wenigstens hier-

zulande. Denn die slavisch-germanische Mischrasse hat nach Natur und Geschichte Verfügung über alle möglichen Tugenden, nur nicht über die der Form und des Geschmacks.

König Lear.

24. Februar 1871.

Herr Kahle vom Leipziger Stadttheater als Gast. Die Darstellung erschien uns vollendet. Nur an einer einzigen Stelle wurd' ich leise von der Frage berührt, ob hier nicht nach der Seite des Pathologischen hin ein wenig zu viel geschähe. Es ist dies die Szene (Akt 4; Begegnung mit Gloster und Edgar), wo uns das Jammerbild des nunmehr wahnsinnigen Königs entgegentritt. Hier, mein' ich, ist es geratener, mehr den Wahnsinn als das Jammerbildliche zu betonen, mehr das leuchtende als das blöde und gebrochene Auge wirken zu lassen. Das Phantastische ist hier das Element, das über die unschöne Realität hinweghilft; der Dichter selbst hat dies mehr als angedeutet, und so viel ich von Leardarstellern gehört und gesehen habe, haben sie dieser Stelle auch immer etwas Lichtvolles zu geben getrachtet, wenn auch nur den düstern Glanz des Irrlichtes. Das Weiße des Auges ist hier gefährlich; die dunkelglühende Tiefe, aus der die Blitze aufleuchten, ist idealer und schöner.

Der äußere Apparat konnte mich nicht voll befriedigen. Die letzten dreißig Jahre haben nach der kunsthistorischen Seite hin unsere Anschauungen so weit gefördert, daß man sich ein Durcheinanderwerfen von korinthischen Säulen, Gotik, Tudorstil, Heckenwänden und Holzbalkonen nicht mehr gern gefallen läßt. So-

lange das allgemeine Kunstverständnis an diesen Dingen keinen Anstoß nimmt, solange sich das Publikum in einem gewissen Wilhelm Lübke-losen Zustand architektonischer Unschuld befindet, ist dies alles ganz gleichgültig; von dem Moment an aber, wo man das Unwahre und Unmögliche dieser Vorführungen empfindet, stört es sehr erheblich.

Ehe die Kritik nach dieser Seite hin Abhilfe schafft, werden wir wohl alle das Zeitliche längst gesegnet haben und — so mag es denn darum sein! Aber darauf möcht' ich bestehen, gleichviel ob mit oder ohne Erfolg, daß Edgar nicht mit einem rotatlasgefütterten Filzhut (Bassel, Friedrichstr. 180) auf der Klippe von Dover erscheint, und noch mehr darauf, daß dem alten Britenkönige bei Verteilung seines Königreichs nicht eine Karte von Großbritannien und Irland entgegengehalten wird, die wohl in das Schaufenster von Eduard Quaas, aber nicht in die Requisitenkammer zu König Lear gehört.

Es erinnert dies leise an jene berühmte Aufführung des Werderschen „Columbus", wo in der Kajüte des auf Weltentdeckung Ausziehenden bereits die Karte von Amerika hing.

Molière.

Der eingebildete Kranke.

28. November 1871.

Wir haben uns daran gewöhnt, und zweifelsohne mit Fug und Recht, die Komödien Molières als

klassisch anzusehen; wie wenig indessen wären wir geneigt, diesem „eingebildeten Kranken" das erwähnte Epitheton zu geben, wenn der Verfasser mit oder unter uns lebte, statt seit zwei Jahrhunderten in Frieden zu ruhen! Es ist ein reizendes, höchst amüsantes Stück, voll echter Komik, voll ewiger Frische, aber es hat wenig von dem, was wir an den Lustspielen von Lessing, H. v. Kleist, Sheridan und vielen anderen bewundern. Es tritt in diesem malade imaginaire keine einzige Figur auf, die nicht einen possenhaften Beisatz hätte; sämtliche Partien sind chargierte Rollen; es ist eine Darstellung des Lebens, wie wir gewohnt sind, ihr in komischen Opern, im „Barbier von Sevilla", im „Liebestrank", in „Doktor und Apotheker" zu begegnen; man erwartet jeden Augenblick Harlekin und Colombine erscheinen zu sehen, oder wenigstens, wenn sie erschienen, man würde sie sich gefallen lassen. Ein italienisches Volkstheaterelement guckt aus jeder Szene, aus jeder Rolle hervor, und Mr. Argan, der eingebildete Kranke (Herr Döring), wenn er Toinetten mit seinem Stock verfolgt oder der kleinen Louison mit der Rute droht oder in seinem Krankensessel, noch dazu auf Rat seines Dienstmädchens, sich tot stellt, ist nicht ohne Anklänge an Policinell. Diese Bemerkungen mach' ich nicht, um den seligen Molière noch nachträglich zu molestieren, sondern umgekehrt, um uns die Frage vorzulegen, ob wir mit unserer steten Forderung, „im Lustspiel das Possenhafte zu vermeiden und das Leben in seiner Wahrheit auf uns wirken zu lassen", denn so ganz auf dem rechten Wege sind. Es scheint doch noch ein Höheres, mindestens ein Anderes, Gleichberechtigtes zu geben, das, ähnlich wie in der großen Tragödie, die bloße Wirklichkeit, die sozusagen bürgerliche Lebenswahrheit der Charaktere auf-

geben darf, um auch im Komischen einem Ideale nachzustreben, einem Ideale, das seine eigenen Gesetze hat. Unsere Modernen versehen es wohl nur darin, daß sie beide Arten der Behandlung mischen, was gewiß sein Bedenkliches hat. Ein Stück, das in sechs seiner Gestalten ein Lebensbild sein will, muß es auch in der siebenten und achten sein, während es ihm doch freigestanden hätte, alle acht nach einem höheren Kunstgesetz zu gestalten. Man soll nicht alles mit derselben Elle messen; aber jedes einzelne Kunstwerk soll das Maß ertragen können, nach dem es seinem eigenen Gesamtcharakter nach gemessen sein will.

Lessing.

Minna von Barnhelm.

30. August 1870.

Die Wahl dieses Stücks geschah aus der Zeitstimmung heraus, die zu beachten eine schöne und dankbare Pflicht der Bühne ist. Vielleicht empföhle es sich, wenn dieser Stimmung, wie wünschenswert, auch ferner Ausdruck gegeben werden soll, über den engsten Kreis der patriotischen Stücke hinauszugehen. Diese bieten sich freilich als ein Zunächstliegendes dar, aber die zündenden, unserer augenblicklichen Situation entsprechenden Worte finden sich oft auch da eingestreut, wo wir's am wenigsten erwarten, und wirken jedesmal um so mächtiger, je überraschender und ungesuchter sie über den Hörer hereinbrechen. Solche Stücke zu finden, kann nicht schwer sein. Ich nenne, ohne

besserem Urteil vorgreifen zu wollen, nur Richard III. Wie müßte jetzt die Traum- und Geisterszene vor der Schlacht bei Bosworth wirken!

„Minna von Barnhelm“, ein Stück, das wir uns gewöhnt haben, als ein spezifisch preußisches anzusehen, und das in dem Gegensatze zwischen einem Tellheim und einem Riccaut freilich allerhand zeitgemäße Betrachtungen an die Hand gibt, wirkte doch nach dieser Seite hin wenig oder gar nicht. Es war keine einzige Szene, die über ihre sonstige Wirkung hinaus durch Tagesstichworte die Herzen getroffen hätte. Ich rechne das dem Publikum wie den ausübenden Künstlern zum guten an. Man kann von den Künstlern füglich behaupten, daß sie in erregter Zeit wie der gegenwärtigen es an mehr als einer Stelle in der Hand haben, den Beifall zu erzwingen, und es zeugt von künstlerischem Takt, sich dieses Vorrechts, dieser Machtstellung zu begeben.

Dies führt mich auf die Darstellung. Sie zeichnete sich vor allem durch ihr Ensemble aus. Nichts Verfehltes störte die Wirkung, und dankbar folgte das Publikum bis zuletzt. Dies will etwas sagen. Vielfach ist behauptet worden, daß dies deutsche Musterlustspiel doch eigentlich antiquiert und mit seiner auf die Spitze getriebenen Delikatesse im Geld- und Ehrenpunkt mehr oder weniger befremdlich für uns sei. Das ist gewiß richtig. Alles, was in hervorragendem Maße ein Zeitbild ist, ist auch immer in Gefahr, mit eben derselben Zeit, der es in eminenter Weise Ausdruck gab, vom Schauplatz abtreten zu müssen, und keine Klassizität der Sprache, keine Wahrheit der Charaktere, kein Glanz der Farbengebung sind imstande, darüber ganz hinwegzuhelfen. Das ausgesprochen Kulturbildliche, das dem Gedanken- und Herzensinhalt eines Stückes ein bestimmtes Kleid leiht,

steigert die Wirkung momentan, aber beschränkt sie in ihrer Dauer. Ist die Zeit vorüber, so sieht uns nicht mehr bloß das Kleid fremd an, sondern auch die Welt, die sich dahinter birgt. Dies ist mit „Minna von Barnhelm“ in erheblichem Grade der Fall, und nur eine gewisse Vollendung der Darstellung, die uns das Ganze dann wie eine Reihe lebender Bilder, die nach Pesne, Watteau und Chodowiecki gestellt wurden, erscheinen läßt, kann uns das Fremdartige vergessen machen.

Eine solche Darstellung hatten wir am Sonnabend. Gute Traditionen mögen dabei die Aufgabe jedes einzelnen erleichtern. Die von feinem Humor leis berührte Herzensgüte Minnas, die kokette Schelmerei Franziskas fanden in dem Spiel der Frau Erhartt und des Fräulein Taglioni einen gelungensten Ausdruck; der Wirt des Herrn Hiltl, namentlich in der Szene, wo er mit dem Fremdenbuch auf dem Zimmer der Damen erscheint, war vorzüglich. Die hervorragendste Leistung des Abends indes war der Riccaut des Herrn Friedmann. Das Publikum (das übrigens sein Spiel mit Beifall begleitete), scheint doch nicht wohl zu wissen, was es an ihm hat. Hier ist ein Etwas, das für mein Gefühl sofort die superiore Begabung bekundet. Begabung, unterstützt durch Ernst und Fleiß. Man ist sicher, weil der Künstler sicher ist. Mancher Ehrenmann ängstigt uns schon, wenn er mit zwei Bällen spielt; hier folgen wir lächelnd und sorglos einem blitzenden Siebenklingenspiel. Wir wissen, daß die Messer fliegen wie sie sollen. Wir wissen es vom ersten Augenblick an, da Riccaut eintritt. Seine Erscheinung, seine Verbeugung beruhigen uns, wie alles Fertige. Alles ist geprüft, gewogen; kein bequemes sich dem Genius und dem Souffleurkasten Überlassen. Ob das Wegreißen der Geldrolle aus der Hand

der schönen Geberin nicht etwas zu hastig geschah, lasz ich dahingestellt sein. Die Intention ist mir klar und ich billige sie; Riccaut ist wie ein Verdursteter, der sich auf die Quelle stürzt; es ist aber anderseits ein gewisses Maß von Kontrolle, eine äußere Ruhe, während es innen kocht, das Charakteristische des Spielers, und es entstünde die Frage, ob dieser Riccaut bereits so weit unter sich selber steht, daß auch dies Spielerkriterium nicht mehr für ihn paßt.

Emilia Galotti.

a.

4. März 1871.

Das Haus, in allen seinen Rängen, war gefüllt; Herrn Kahles Name hat schnell einen so guten Klang gewonnen, daß er selbst eine Opernhauskonkurrenz (und welche! Frau Lucca als Selica) ertragen konnte.

Herrn Kahles Marinelli ist ein kleiner, feiner, verschlagener Hofmann, der die Menschen für unglaublich dumm und für unglaublich schlecht hält. Töchtertugend ist eine Redensart, im günstigsten Falle „eine Frage der Zeit“. Und nun gar die Mütter! „Wenn ich die Mütter recht kenne“, sagt er mit unendlich feiner Ironie. Beiläufig eine der glänzendsten Stellen seines Spiels. Mitunter kommen odoardohafte Väter vor (aber selten) und wenn sie vorkommen, sind sie immer ridikül. Das Beste des Lebens ist ein Kammerherrnschlüssel, ein ganz junger Kuß, ein jeu; unter allen Spielen aber steht das Spiel mit Menschen wieder oben an. Reite sie, sporne sie, foppe sie, vor allem malträtiere sie; aber immer ruhig; Aufgeregtsein ist fast so lächerlich wie Odoardosein; es

verlohnt sich nicht; denn das Souveränste der Weltgeschichte ist doch schließlich die Langeweile.

Etwa aus dieser Grundstimmung heraus ist der Marinelli des Herrn Kahle konstruiert. Vieles davon deckt sich mit dem wirklichen Lessingschen Marinelli; aber es fehlt noch etwas, es fehlt, was uns, so paradox es klingen mag, mit dieser Gestalt wieder versöhnt, es fehlt der Teufel. Das Entteufeln des Marinelli ist nicht ein Fortschritt, sondern ein Rückschritt; was an einem Menschen degoutant ist, kann an einem Teufel verhältnismäßig angenehm und kleidsam sein. Dafür ist er Teufel. Das bloße Hineinpfuschen ins Teuflische aber, ohne es zu was Reellem zu bringen, ohne ebenbürtig eingereiht zu werden in die große Gesellschaft der Verneiner, das bloße menschlich-mesquine „Abgebrühtsein" an Stelle des höllischen Feuers, das erlabt nicht, davor steht man nicht in poetischem Schauder.

In Herrn Kahles Spiel war vielleicht der vollendetste Moment der letzte, wo er, in Ungnade entlassen, stumm aus der Gegenwart des Prinzen scheidet. Wer so abgehen kann, der muß bleiben.

Frau Erhartt ist nicht eigentlich eine Gräfin Orsina; sie ist dazu zu blond, nicht bloß von Haar und Teint, auch von Natur und Charakter. Es fehlt auch hier das Dämonische, nicht weil es fehlen soll, sondern weil es einfach wirklich — fehlt. Irrt' ich aber hierin (denn es ist immer hart, Damen den Dämon abzusprechen), so ist doch auch dieser jedenfalls blond. Es klang immer wie Reminiszenzen aus Gretchen oder Klärchen; ein anderer Text, aber dieselben Töne. Das Südliche, das tief Melancholische fehlte. Einer echten Orsina gegenüber empfindet man: ihr Leib verzehrt sich, oder ihr Geist;

dieser Orsina gegenüber scheidet man mit der Hoffnung: sie erholt sich wieder.

b.

6. April 1872.

Am Sonnabend waren es hundert Jahre, daß Lessings „Emilia Galotti" zum ersten Male über die Berliner Bühne ging. Zur Erinnerung daran war nicht nur eine Aufführung, die 234ste, (wenn ich nicht irre) des deutschen Mustertrauerspiels angesetzt worden, es ging auch unter dem Namen „Ehrendank" ein lebendes Bild voraus. Lessings Büste, Muse, Lorbeerkranz; Nathan-Figuren, Minna von Barnhelm-Figuren; im Hintergrunde Landschaft, im Vordergrund ein Grabstein (oder dem ähnliches) mit der Inschrift: Dramaturgie. Ein Quartett begleitete das Bild. Die Aufnahme war teilweise enthusiastisch. Es gibt noch Exaltados.

Dem „Ehrendank" folgte die Aufführung des Stücks. Von Metier wegen dazu verpflichtet, an diesem Trapez alle vier Wochen einmal einen Gast oder eine Gästin umherturnen zu sehen, glaubt' ich meine Lessing-Pietät nicht so weit treiben zu sollen, und der Entfaltung altbewährter Kräfte lediglich um der Säkularfeier willen beizuwohnen. Die Gäste kommen eben jetzt wie die Schwalben; unter ihnen werden auch „Prinzen" und „Emilias" sein. So entschlug ich mich dieser Aufführung in der schmerzlich-süßen Gewißheit: „sie war die erste nicht und sie wird die letzte nicht sein".

Goethe.

Götz von Berlichingen.

24. April 1880.

Ohne Fräulein Eppner kein Götz, soviel wird sich sagen lassen, und ich will es ihr in Rechnung stellen. Aber ihr Schuldbuch ist zu groß, und wie viele Seiten ich auch herausreißen möge, es bleibt immer noch eine Schuld. Am Dienstag früh werden diese Zeilen in der Zeitung stehen, und am Dienstag abend wird Fräulein Eppner die Eboli zu spielen haben. Ich beklage dies Zusammentreffen, denn unter dem Drucke tadelnder Kritiken (die meinige wird nicht die einzige sein) kann unmöglich jene Freiheit sich entfalten, deren der Künstler bedarf, und der gastierende doppelt. Aber Kritiken und Gerichtshöfe sind nun mal nicht Freude halber da; sie sollen die Wahrheit sagen, und zu trösten und aufzurichten zählt immer nur ausnahms- und bedingungsweise zu ihren Pflichten. Etwas davon will ich übrigens an dieser Stelle versuchen: es war ein falscher Liebesdienst, Fräulein Eppner auf unserem Hoftheater überhaupt auftreten zu lassen. Freiburg i. Br., woher sie kommt, ist just ihr Platz. Wär' ich vier Wochen lang in der Schweiz gewesen (je höher die Alm hinauf desto besser) und beträte in Freiburg zum ersten Male wieder eine Stätte der Kultur, so würd' ich an einem sich bietenden Theaterabend diese Adelheid von Waldorf acceptabel gefunden und in mein Reisenotizbuch etwa das folgende niedergeschrieben haben: „Am Abend Götz. Fräulein Eppner als Adelheid. Goethe soll sich während des Schreibens in diese Gestalt verliebt haben. Ist mir immer glaubhaft gewesen. Heute

doppelt. Was Fräulein Eppner gab, war das Übergewicht des Willens über den Intellekt. Aber desto besser. Sie kam dadurch dem historischen Ideal um ein Erhebliches näher. Denn es wird sich ohne Unbilligkeit sagen lassen, daß junge Witwen an Bischofshöfen immer mehr Willen als Intellekt gehabt haben. Am Bamberger Hofe gewiß. Und nun gar in den Tagen der Renaissance, just als Ulrich von Hutten schrieb: ‚es ist eine Lust zu leben jetzt!‘ Auch die heutige Freiburger Darstellerin der Adelheid schien mir von diesem Satze durchdrungen. Sie prünte den Mund und war sehr stattlich. Ich kann mir denken, daß sich sechs Knappen ihrethalben aus dem Fenster gestürzt haben. Und auch das mit der Vehme (erste Goethische Version) ist mir durchaus begreiflich. Aber Gift? Nein! Wo so viel Wille des Lebens ist, kann nicht so viel Verneinung des Lebens sein. Auch nicht auf Kosten anderer. Leben und leben lassen. In hoc signo vinces.“

So hätte ich alpenfrisch und kunstentwöhnt in mein Tagebuch geschrieben. Aber unser Urteil ist an Zeit und Ort gebunden, und die Liebhabervorstellung, der wir aufrichtig Beifall geklatscht haben, muß eine Liebhabervorstellung bleiben, wenn unser Beifall bleiben soll. In einem Bankierhause wird anders serviert als in einer Dorfpfarre, und die Fayence-Terrine mit enthauptetem Deckel, die bei Predigers entzückend ist, ist bei Kommerzienrats eine Beleidigung. Ohne Dämonismus ist die grandiose Figur der Adelheid nicht sie selbst. Ihres infernalen Zaubers entkleidet, bleibt eine Alltagskokette übrig. Aber auch dieser, es muß leider gesagt werden, wurde nicht einmal ihr volles Recht. Es fehlte der Chic in den Hüften und jenes zuckende Leben um Aug’ und Mund, ohne das es keine Koketterie gibt. An die Stelle

davon trat ein aufgestelztes Prinzessinnentum, das in dunklen Gegenden noch vorkommen mag, aber sich vor der Neuzeitsonne nicht halten kann. Sie lacht es weg.

Von der Gesamtaufführung ist ebensoviel Rühmliches wie Unrühmliches zu sagen. Das Rühmliche war, daß Herr Berndal den Götz spielte. Vier Akte lang bedeutet er fast das Stück und sah sich in der Lage, die durch andere kontrahierte Schuld aufs prompteste quitt machen zu können. Götz zählt unbedingt zu seinen besten Rollen. Einzelnes ist einfach unübertrefflich: das erste Zwiegespräch mit Weislingen, die Szenen mit seiner Schwester und seinem Knaben, die Tischszene, vor allem die Gerichtsszene vor den Heilbronner Ratsherren. Es heißt immer, die großen Künstler seien hin. Ich behaupte steif und fest: der Götz ist nie besser gespielt worden. Über vierzig Jahre hin kann ich jetzt die Sache kontrollieren. Und das ist beinah' die halbe Zeit, daß er überhaupt da ist.

Anderes ließ sehr zu wünschen übrig, teils aus Mangel an Kraft, teils aus Mangel an Lust. Freilich, in „Rolf Berndt“ oder „Frau ohne Geist“ spielt sich's besser; aber etwas ist man dem alten Goethe doch auch schuldig.

Einen traurigen Eindruck machten die Kostüme. Gibt es denn kein Benzin und kein Bügeleisen mehr in der Welt? In Kritiken konnte man früher lesen: auf die Patina komme es an. Danach hätten wir jetzt einen Idealzustand erreicht. Götz hatte Röcke an, die nur noch Patina waren.

Clavigo.

24. Dezember 1872.

Clavigo, wie wir aus der langen Beaumarchaisschen Ansprache erfahren, war nicht bloß Spanier, er war sogar

von den kanarischen Inseln, also dicht am Äquator zu Hause. Daraus erwachsen denn selbstverständlich gewisse von uns zu erhebende Ansprüche an Erscheinung und Temperament. Statt eines äquatorialen Clavigo dürfen wir nicht einem bloßen Namensvetter begegnen, der in all und jedem aus dem Wendekreise des Krebses stammt. Ich verlange kein Kongokolorit, aber man kann auch zu blond sein, namentlich an Seele, um selbst bei bestem Willen einen echten Clavigo aus sich herausgestalten zu können. Nicht alles, was von den kanarischen Inseln kommt, ist ein Kanarienvogel. Ich habe mir ein halbes Dutzend Stellen notiert, die ganz in einem gewissen niederdeutschen Predigtamtskandidatenton gesprochen wurden; aber es würde zu nichts führen, sie hier namhaft zu machen, da ich die Vortragsweise, auf die es dabei lediglich ankommt, weder wiederzugeben noch zu umschreiben imstande bin. Ich rufe Herrn Goritz lieber aus seiner Rolle zu: „Hinauf, hinauf! Man braucht seinen ganzen Kopf". Es steckt in diesem jungen Künstler eine gewisse natürliche Begabung, aber dabei ist es geblieben. Unsere königliche Bühne versteht sich leider nicht auf Schulung. Was Herrn Goritz fehlt, sind drei Jahre Laube.

Herr Kahle: Carlos. Ich bin mit seiner Auffassung der Rolle, die er mehr nach leisen Goethischen Fingerzeigen in „Dichtung und Wahrheit" als nach der Bühnentradition gestaltet zu haben scheint, nicht ganz einverstanden. Das, was ich an seinem Carlos vermißte, war das Dominierende. Er gibt die Rolle, wenn man mir den Ausdruck gestatten will, gemütlich angekränkelt. Ich will nicht über die Zulässigkeit rechten, diese soll vielmehr ohne weiteres zugestanden sein; aber zulässig oder nicht, die Auffassung selbst erweist

sich als verhältnismäßig wirkungslos. Herr Kahle stellt den Freund in den Vordergrund. Sein Verhältnis zu Clavigo ist ihm Sache der Empfindung, nicht des Kalküls; er steht nicht hell und klar und kalt wie eine Wintersonne über den Dingen, sondern er sprüht und funkt wie ein Kaminfeuer, das trotz allen lärmenden Detonationen doch immer Wärme gibt. Seine beschwörenden Worte im vierten Akt haben einen Herzenston, drücken eine Teilnahme aus, die über das bloße Verstandesinteresse hinauswächst. So gestaltet sich der Carlos zu einem modernen Durchschnittsmenschen, zu einem bon camarade, der für die Freundschaft etwas tut und keinen anderen Fehler hat, als sich die optimistischen Anschauungen, die sentimentalen Anwandlungen abgewöhnt zu haben. Mir, im Gegensatz zu dieser Auffassung, bedeutet der Carlos die Verkörperung eines unerbittlichen Prinzips, das etwa lautet: die Menschen sind nur die Treppenstufen unseres Glücks; wir schreiten über sie hinweg.

Iphigenie auf Tauris.

a.

9. Mai 1874.

Vor einem Publikum, in dem das Freibillett und die Dankbarkeit vorherrschten, ging am Sonnabend die Goethische „Iphigenie“ neu in Szene. Vierzehnmal, wenn ich richtig gezählt habe, wurde Frau Erhartt gerufen, ein Triumph, an dem nicht mitwirken zu können ich das Verdienst und — die Verlegenheit hatte. Denn wie es verlegen macht, in katholischen Kirchen, wenn alles niederkniet, aufrecht stehen zu bleiben, so macht es auch verlegen, mitten unter Enthusiasten in Nüchternheit zu verharren.

Eine durch Anmut der Erscheinung ausgezeichnete, in den verschiedensten Rollenfächern glänzend bewährte Künstlerin schreitet zum ersten Male als Iphigenie die Tempelstufen hinab; der Gürtel und die Doppelspangen leuchten, und um den Reifen im Haar legt sich ein grüner Zweig. Nun spricht sie. Der feine Gemmenkopf belebt sich mehr und mehr, die Arme steigen auf und nieder, die Wimpern tun ein gleiches, und melodisch treffen wohlbekannte Worte unser Ohr. Wer sollte sich dieses Bildes nicht freuen, sich nicht lächelnd schaukeln auf dieser Wohllautswoge!

Es ist eine schöne Frau, „das Land der Griechen mit der Seele suchend". Aber sie findet es nicht. Sie findet es nicht, weil sie nicht dorther stammt; sie ist verständnislos für die Rolle, die sie spielen soll, und Iphigenie, die ihren Goethe kennt, ruft ihr zu: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir". Der Geist aber, den Frau Erhartt begreift, ist ein ganz anderer. Sie begreift das Klärchen im „Egmont", die Lady Milford und die Marquise von Pompadour, sogar die Königin Margarethe in Shakespeares „Heinrich VI.", aber — die Iphigenie begreift sie nicht. Hier und dort begegnen wir etwas Getroffenem, aber es ist wie ein Schuß ins Blaue, der zufällig ins Schwarze traf. Das meiste geht vorbei. Gleich mit einer Unverständlichkeit setzt das ganze Spiel ein: mit halb ausgebreiteten Armen, als gält' es jemanden zu empfangen, steigt die Iphigenie der Frau Erhartt die Stufen des Tempels hernieder. Die Bühne aber ist leer. Solange die Welt steht, ist nie ein Mensch in solcher Attitüde eine Freitreppe niedergestiegen. Die Zeile: „Vernimm, ich bin aus Tantalus Geschlecht" war gelungen, auch einiges andere aus dem Beginne der nun folgenden Erzählung; aber bald häuften sich die Fehler,

die am Schluß des Vortrags ihren Höhepunkt erreichten. Es war theatralisch-trivial. Falsche Betonungen, von Akt zu Akt sich wiederholend, zeigten deutlich die Abwesenheit eines tieferen Eindringens in den Geist der Dichtung. Der Vortrag des Parzenliedes, geschraubt und unwahr, war ein Nichts und wirkte, das Mindeste zu sagen, dem Ernste der Situation nicht angemessen.

Dies niederzuschreiben ist mir nicht leicht geworden. Es reizt, es kränkt und — hilft zu nichts. Die Rolle der Iphigenie wird in denselben Händen bleiben und ein immer erneuter, vierzehnmaliger Hervorruf wird auch regelmäßig den Beweis erneuern, daß ich übelwollend und gehässig bin. Nur einige Biedermänner, denen ich im voraus für ihre Bemühungen danke, werden in forcierter Ritterlichkeit meinen Charakter zu entlasten und mich durch Citierung der bekannten Grabschrift aus „Atta Troll" einigermaßen zu rehabilitieren suchen. Sei es, wie es sei. Ich muß schließlich meinen ganzen Trost in dem berühmten Ausspruch des Abgeordneten Milde finden, der seinerzeit stolz darauf war, „sich wenigstens nicht vor sich selber aufhängen zu müssen".

Herr Ludwig gab den Orest. Auch an seinem Spiele gefällt mir nicht alles; wir sehen viel Studiertes und dann wiederum trotz allem Studium Dinge, von denen man annehmen sollte, daß sie gerade verhältnismäßig leicht hinwegzustudieren wären; aber dies sind immer Einzelheiten, die zuletzt nicht viel störender wirken als die Angewohnheit mancher Menschen, auch den klarsten und wohlverstandensten Satz mit der Frage „wie?" zu begleiten. Herrn Ludwigs Spiel ist immer durch und durch verständig; er erkennt, um was es sich handelt, im ganzen und im einzelnen, und arbeitet nun das künstlerisch heraus, was er sich vorher innerlich zu eigen

gemacht hat. Gestalten, die so geboren werden, entbehren oft einer vollen Wärme; aber selbst in diesen ungünstigeren Fällen befriedigen sie die Kritik, die sehr wohl weiß, daß sich ein Bühnenpersonal, auch das beste, nicht aus lauter Ristoris und Rossis zusammensetzen kann. (Beiläufig, wer sehen will, was Schauspielkunst ist, der versäume nicht die Gelegenheit, die ihm, wenigstens in dieser Woche noch, das Viktoriatheater durch das Rossische Gastspiel bietet. Er wird dabei „an einem Tage mehr gewinnen, als in des Jahres Einerlei".)

Der Iphigenienabend, wenn ich den Gesamteindruck, den er auf mich ausübte, wiedergeben soll, war öd' und traurig. Namentlich schienen auch die anderen Mitspielenden unter diesem Eindruck zu stehen. Herr Goritz gab den Pylades genau so, wie den Landry in der „Grille"; Herr Wünzer, der, wie ich zu meinem aufrichtigen Bedauern erfahre, uns zu verlassen gedenkt, spielte, als wäre er schon fort, und selbst Herr Berndal (Thoas), der doch sonst immer am Platze ist und Kleinem wie Großem gleichmäßig gerecht wird, zeigte Spuren unendlichen Gelangweiltseins. Ich konnt' es ihm nicht verdenken.

Ein solcher Iphigenienabend soll eine Art „Kultus" sein, und ein eben Heimgegangener, dessen berühmten Namen ich nicht erst zu nennen brauche, hat ernsthaft vorgeschlagen, auf „Nathan", „Faust" und „Iphigenie" hin den modernen Menschen sittlich aufzubauen, ihn ethisch und ästhetisch zu erziehen. Meinetwegen. Aber wenn es geschehen soll, so muß der Apparat, der uns diese Dinge vorführt, ein anderer werden. So geht es nicht. Das am Sonnabend Erlebte steht erheblich unter einer Nachmittagspredigt; auch nach der Seite des Unterhaltlichen hin. Ich habe die Angewohnheit, dann und

wann um sechs Uhr abends in eine der alten gotischen Kirchen unserer Stadt zu gehen; der Name tut nichts zur Sache. Die versammelte Gemeinde besteht gemeinhin aus zehn Spittelfrauen und zwanzig Waisenmädchen, hinter deren blauschürziger Front sechs, sieben Verschlagene sitzen, die wohl auch aus Liebhaberei kommen wie ich. Einmal habe ich, hinter einem Pfeiler versteckt, einen weinen sehen, was mich mehr erschütterte als drei Akte Trauerspiel. Erst wird, wie üblich, gesungen, wenn man es singen nennen kann; dann tritt ein Kandidat auf und spricht, was er vorher auswendig gelernt hat. Die Gaslichter brennen nur in engem Kreis um die Kanzel her, alles andere liegt im Halbdunkel; die grünen Vorhänge vor den hohen gotischen Fenstern bewegen sich leise im Zugwind, und die Pfeiler wachsen immer höher und höher und verlieren sich nach oben zu wie in grauem Gewölk. Derweilen fließt das Wort ruhig weiter; die Frauen schlafen, die Kinder kichern; mitunter kommt ein Bibelspruch oder ein Citat aus Luther und fällt weckend in mein Herz. Das sind Nachmittagspredigten. Wie weit, weit ab davon war der Iphigenienkultus am letzten Sonnabend!

b.

22. März 1878.

Fräulein Haverland erinnert an Fräulein Ziegler, ist ihr aber offenbar sehr überlegen, selbst da, wo der Ruhm des Fräulein Ziegler nie angefochten worden ist: in Haltung und Stimme. Diese Überlegenheit, auch in scheinbar rein äußerlichen Dingen, stammt daher, daß sie ihr innerlich überlegen ist. Sie wird gelegentlich fehlgreifen; aber sie wird nie und nimmer

durch bloß Angenommenes und Auswendiggelerntes, durch wundervolle Posen und Klänge, die nur den einen Fehler haben, daß sie durchaus nicht passen, den armen Kritiker zur Verzweiflung bringen. Auch Fräulein Haverland exzelliert in Stellungen, aber wie anders! Sie sind nicht schöner als die der Ziegler, sie sind bloß richtiger. Richtiger, und was damit in natürlichem Zusammenhange steht: mannichfacher und feiner nuanciert. Und woher das? Weil die Ziegler ihrer ganzen Natur nach erst die Pose und dann die Dichtung hat. Die Dichtung muß hinein, sie mag wollen oder nicht. Fräulein Haverland aber hat erst die Dichtung, ist in der glücklichen Lage, sie verstehen zu können (ein Fall, der bei unseren Damen viel, viel seltener vorkommt, als von einem gläubigen und autoritätsbedürftigen Publikum angenommen wird) und gestaltet nun alles Äußerliche, ihre Haltung und Bewegung nach dem Wort des Dichters. Daher nicht bloß das ewige Eimer-Auf- und Niedersteigen, der Eisenbahnwegweiser, der mit einem Dezimalbruch nach oben oder unten zeigt, sondern eine Gestikulation, die die Sprache begleitet und sie steigert und klärt, statt sie zu verwirren.

Fräulein Haverland verfügt über ein sehr schönes, klangvolles Organ, das, ähnlich wie bei der Ziegler, einen starken Nerveneindruck macht und diesen Eindruck, weil es auch hier zu keiner falschen Verwendung der Töne kommt, nie ganz einbüßt; dennoch glückt hier nicht alles. Wenn man von der Stimme der Ziegler sagen kann, sie poetisiere einen zu Tode, so haftet der Stimme Fräulein Haverlands ein klein wenig von Prosa an. Eben noch rührt einen der Klang ihres Worts, und im nächsten Moment erscheint er trocken: die Einfachheit erhält einen Beigeschmack von Alltäglichkeit. Wie die

Gestikulation überall richtig war, so war es auch die Deklamation; es spricht eben jemand, der in dem, was er zu sagen hat, gut Bescheid weiß. Daher überall eine besonders kluge und klare Gruppierung des Stoffs, so namentlich im ersten Akt bei dem langen Bericht: „Vernimm, ich bin aus Tantalus Geschlecht" und ebenso bei dem Vortrag des Parzenliedes und dessen, was ihm unmittelbar vorausgeht und folgt. In der Regel fällt hier alle Gliederung fort, und statt dem Ganzen eine Dreiteilung zu geben, fließen die Worte Iphigeniens, der Parzengesang und die Schlußbetrachtung des Liedes hintereinander fort, an einem vorüber. Fräulein Haverland wußte richtig zu teilen. Sonst aber konnt' ich mich besonders mit dem Vortrag des Parzengesanges, der das Publikum hinzureißen schien, nicht einverstanden erklären. Ich weiß sehr wohl, wie schwer es ist, hier den Anforderungen der Kritik zu genügen. Noch hat es mir keiner zu Dank gesprochen. Aber ich glaube doch, daß es zu leisten ist; nur muß niemand von mir verlangen, daß ich es ihm vormache, Das Lied grau in grau, in einem balladesken Tiefton hinzumurmeln, ist gewiß falsch; aber ebenso falsch erscheint es mir, in einer Art Seherinnenton, als ob sich einer Gläubigen eine Orcagnasche Himmelsglorie erschlösse, visionär pathetisch die Zeilen herzusprechen. Ein guter Mittelkurs zwischen beiden träfe, so mein' ich, einigermaßen das Richtige. Einfach, klar und gefühlvoll, an einigen Stellen innerlich gehoben, aber äußerlich ganz ohne Apparat, ohne Absicht auf Wirkung, — das wär' es vielleicht.

Egmont.

a.

14. September 1870.

Die Aufführung gab wieder Veranlassung zu Parallelen mit früherer Zeit, auch zu der Wahrnehmung, mit wie verschiedenen Augen die verschiedenen Lebensabschnitte die Dinge ansehen. Diese Egmontgestalt, das Entzücken meiner Jugend, ist mir heute einfach ein Greuel, eine historische Sünde. Wer fünfzig Jahre alt ist, Geschichte gelesen und in sich aufgenommen hat, kann dem „Heros deutscher Nation" dieses Attentat gegen eins der schönsten Kapitel der Geschichte der Menschheit nicht verzeihen. Man muß ein alter Geheimrat oder Gymnasialprofessor aus den Studienjahren 20—30 sein, um dies in Abrede zu stellen. Pietätvoll darüber hingehen, mag Pflicht sein; den Verstoß aber feiern, in ihm ein Recht des Genius sehn wollen, heißt ohne Recht und ohne Genius an dem Verstoße teilnehmen. Die Zahl derer, die den Mut dazu haben, wird auch glücklicherweise immer kleiner. Die wachsende historische Kenntnis und mit ihr der wachsende historische Sinn müssen notwendig intervenieren; die großen erschütternden Bilder der belgischen Malerschule: die enthaupteten Grafen, über deren Leiber sich das schwarze Sammettuch mit dem Kruzifixe breitet, die Gräfin Egmont, die verweinten Auges am Altare kniet — sie werden den historischen Sieger von Gravelingen mehr und mehr wieder herstellen, und der etwas paradox klingende Satz mag gestattet sein: in der Egmontfrage wird Gallait stärker sein als Goethe.

Der Goethische Egmont als Einzelfigur ist nur hinzunehmen, wenn er meisterhaft gespielt wird; aber nichts

ist seltener auf der Bühne als diese Gestalt in künstlerischer Vollendung. Liebhaber, Fürst, Held — wer hat das alles? Er muß sogar einen langen Hals haben. Die Darstellung war sehr ungleich: Allerbestes neben Mittelmäßigem und noch darunter. Die ersten anderthalb Akte schleppten sich träge hin bis zum Auftreten Wilhelms von Oranien (Herr Berndal). Das war mal eine Leistung! Ganz vorzüglich. Wir hatten sofort den Glauben an ihn. Nur eine Kleinigkeit sei zweifelnd hervorgehoben. Oranien kommt, zieht den einen, dann den zweiten Handschuh aus, hat sein Zwiegespräch, seine große Szene mit Egmont und zieht dann, während er sich zum Gehen anschickt, erst den ersten, dann wieder den zweiten Handschuh über die, beiläufig bemerkt, sehr gepflegte, beinah blitzend weiße Hand. Wir haben es also sozusagen mit vier Handschuhoperationen zu tun; davon sind drei gut, aber die vierte ist zu viel. Ist er denn noch nicht fertig? war unsere Empfindung. Der vierte Handschuh muß dem Korridor oder der Treppe verbleiben. Daß wir doch übrigens viele Künstler hätten, bei deren Spiel nichts anderes zu erörtern bliebe als diese Handschuhfrage!

Herr Dessoir gab den Alba. Das Verdienst dieses Künstlers war zu allen Zeiten eine gewisse edle Simplizität: er wußte, daß alles Bedeutende schlicht ist, sich mit wenigen Mitteln begnügt, vor allem die Phrase perhorresziert. So war Herr Dessoir, so ist er noch. Doch war ich, abgesehen von der größeren oder geringeren Potenz der Darstellung, einigermaßen überrascht, das Albabild nicht frappanter mir entgegentreten zu sehen. Ich meine damit nicht die Maske, nein, den ganzen Alba, vor allem den innerlichen. Der Alba des Herrn Dessoir war in gewissem Sinne Kosmopolit und konnte ein hart-

gesottener katholischer Graf aus wenigstens einem halben Dutzend Ländern sein.

Herrn Dörings Vansen war ein gutes niederländisches Charakterbild. An manchen Stellen ein nordwärts verschlagener, bis auf den Schnaps heruntergekommener Jago. Ältere Berliner und Herr Döring selbst werden sich des Vansen erinnern, wie ihn der alte Weiß gab. Das war etwas Vollendetes, das verlohnt hätte, eigens eine Reise zu machen. Daß Herr Döring etwas anderes, Selbständiges daneben stellt, ist nur in der Ordnung. Herr Döring gibt das mauvais sujet im allgemeinen, der alte Weiß gab eine besondere Spezies: den Winkeladvokaten. Dadurch wurde das Bild so wahr, so lebensvoll, so fest sich einprägend.

Das Liebenswürdigste hab ich mir bis zuletzt aufgespart, das Klärchen der Frau Erhartt. Welche Töne, welche Linien, welche Formen und Farben! Es wird der geistige Gehalt, es werden die Worte (so sehr dem einen wie dem andern die Künstlerin ihr Recht widerfahren läßt) zu etwas Nebensächlichem herabgedrückt, und wir fühlen uns ganz unter einem Einfluß, der zunächst sinnlich ist. Es ist eine auf dem Doppelwege von Aug' und Ohr über uns hereinbrechende künstlerische Schönheit, die uns gefangen nimmt. Dies aussprechen zu können, ist mir selber die größte Freude, ja geradezu ein Trost. Durch so vieles nicht zufrieden gestellt, fängt man zuletzt an, seinem eignen Urteil zu mißtrauen, sich die Frage vorzulegen, ob man nicht ein Nörgler, ein Querulant in aestheticis geworden sei? Und jeder Erscheinung, die einen gleichsam wieder vor sich selbst rehabilitiert, möchte man schon aus diesem Grunde dankbar sein. Weit über die Frage nach der „Auffassung" hinaus, die einem dieser Fülle harmonischer Bilder gegen-

über gar nicht kommt, sind es eben diese Bilder, die es einem antun. In all diesen wechselnden Szenen und Situationen keine einzige ungraziöse Linie! Die Kunst allein kann dies nicht; sie weckte nur, was in der Natur vorgezeichnet lag. Übrigens, um doch auch zu tadeln, eins. Die Vortragsweise von „Freudvoll und leidvoll“ erscheint mir nicht richtig. So viele Klärchen scheiterten an diesem Liede, weil sie nicht singen konnten, Frau Erhartt scheitert daran, weil sie singen kann. Sie kann der Versuchung nicht widerstehen, hier mit einer höchst anmutigen Spezialbegabung zu brillieren. Sehr verzeihlich, aber nicht richtig. So modern-ausdrucksvoll haben die Klärchen nie gesungen. Das ist allerneueste Schule.

Über die andern Rollen, ohne damit in der Gesamtheit einen versteckten Tadel aussprechen zu wollen, geh' ich hinweg. Nur ein paar Worte noch. Der Silva würde gut tun, sein charaktervolles „r“ auf Halbsold zu setzen. So wie sich's hier gibt, wird der Schrecken erschreckt. In Bezug auf Szenerie sei noch hervorgehoben, daß, wenn Alba ruft: „Halt, Egmont! Deinen Degen,“ die mit Wachen besetzte Gallerie sofort sichtbar werden und am Schlusse des Ganzen beim Hinausschreiten Egmonts der Vorhang ohne Verzug fallen muß. Ersteres ist unerläßlich; über letzteres (trotzdem Goethe es so vorschreibt) ließe sich streiten. Mir wenigstens will es erscheinen, daß diese „spanische Machtentfaltung“ militärisch nicht einbringt, was ästhetisch verloren geht.

b.

15. September 1880.

Die Sommervierteljahre sind so kurz (leider!) und doch immer lang genug, um eine Reihe großer und kleiner

Veränderungen in ihrem Geleite zu haben. Auch diesmal. Aus der unheimlichen chambre ardente-haften Parkettgarderobe, darin sonst die Mäntel wie Spukgestalten im Nebel hingen, ist inzwischen ein ans Elektrische grenzender, lichtvoller Raum geworden, der freilich in seiner Lichtmasse wieder etwas ängstlich wirkt (als würde zuviel verraten), und ebenso reicht ein Blick auf den Theaterzettel aus, um an den Wechsel aller irdischen Dinge zu mahnen. Aus Gästen der vorjährigen Saison sind neuengagierte Mitglieder für die diesjährige geworden, und ein Bündnis, das der Hochsommer auf meerumrauschtem Felseneilande schließen sah, hat den Namen einer unserer gefeiertsten Künstlerinnen ins Doppel-K oder — was dasselbe sagen will — in die wohllautende Form der Alliteration erhoben.

Am gestrigen Abend erschien Goethes „Egmont", in dem an Stelle des immer noch erkrankten Herrn Ludwig — dem diese Zeilen unsere besten Wünsche bis nach Ostende hintragen mögen — ein Gast die Titelrolle spielte: Herr Dettmer aus Dresden. Er gilt, soviel ich weiß, als eine der besten Kräfte des dortigen Theaters und hat allen Anspruch darauf, als ein Künstler höherer Ordnung gewürdigt zu werden. Wenn es Kunstexamina gäbe, die sehr wahrscheinlich übrigens auch noch kommen werden (denn man lebt in Deutschland nur noch für den soldatischen und für den wissenschaftlichen Drill), so würde Herr Dettmer sehr gut bestehen. In seinem Spiele vereinigen sich drei Dinge: Verstand, Schule und Sicherheit, die Sicherheit, die jedem Künstler aus dem Bewußtsein des Könnens und aus der Wahrnehmung des Erfolges erwächst. Es war in seinem Egmont kein Wort, das mir ernstlich beanstandenswert erschienen wäre, namentlich fehlten die falsch betonten Adjektiva,

worin unsere Berliner Künstler oder doch viele von ihnen vor lauter Bildung und Gelehrsamkeit das Unglaubliche leisten. An einer einzigen Stelle versah es Herr Dettmer im Tempo und zwar da, wo er an Oranien die beschwörenden Worte richtet: „Denk an die Städte, die Edeln, das Volk, an die Handlung, den Feldbau, die Gewerbe". All das muß im Fluge hintereinander weg gesprochen werden; unterbleibt das, so wird eine beinahe komische Wirkung erzielt. Denn so wichtig nationalökonomische Fragen unzweifelhaft sind, und so begreiflich es mir ist, die Zoll- und Tariffrage noch über den Kulturkampf gestellt zu sehen, so mein' ich doch, daß auf dem Gebiete der Kunst über „Handel, Feldbau und Gewerbe" nicht rasch genug hinweggegangen werden kann. Stellen sich hier umgekehrt halb herzbewegte Langsamkeiten ein, so schlägt die deplacierte Feierlichkeit in ihr Gegenteil um.

Herrn Dettmers Egmont war eine sehr korrekte Leistung, aber doch ohne tiefere Wirkung. Eine gewisse, leis an Manier erinnernde Vortragsweise, die sich in dem Gegensatze von leichtnehmendem Drüberhin und aufbrausendem Engagiertsein, von pianissimo und fortissimo bewegt, kann die Ursache jenes nur mäßigen Ergriffenseins nicht sein, in dem das Publikum trotz gelegentlichen lebhaften Beifallszeichen verharrte. Solche Kühle hat ihren Grund niemals in bloßen Einzelheiten, sondern immer in etwas Gesamtheitlichem, und auch in dem hier vorliegenden Falle möcht' ich die Vermutung aussprechen, daß dem Gesamt-Dettmer irgend ein Wesentliches zu dieser Rolle fehlt. So gut er seinen Egmont vorträgt, ist er doch eigentlich kein rechter Egmont; er bringt wohl einen holländischen oder überhaupt einen friesisch-niederdeutschen Grafentypus heraus, aber einen Grafentypus

von durchaus modernem Gepräge, so daß das verloren geht, worauf Goethes Egmont gestellt ist: das Historisch-Romantische. Dettmers Egmont wirkt im ganzen genommen nicht recht poetisch oder wenigstens nicht poetisch genug, und hierin möcht' ich Grund und Ursach' erkennen, warum die Wirkung eines in vielem Betracht untadligen Spiels eine nur mittlere blieb. Er war innerlich nicht ausreichend engagiert und ließ infolge dieser etwas zu weit gehenden Ruhe jenen warmen Hauch, jenen Charme vermissen, der über das historisch Gegebene hinaus und oft im Widerspruch damit über diese Gestalt ausgegossen ist. Am vollendetsten erschien mir sein Spiel im fünften Akt, in der schwierigen Szene mit Albas natürlichem Sohne. Das vornehm Reservierte bei starker innerer Bewegung, das Nebeneinander von fest Männlichem und schön Menschlichem gelang ihm am besten und schien am meisten im Einklang mit seiner natürlichen Beanlagung.

Die meisten anderen Rollen wurden in herkömmlicher Besetzung gegeben. Fräulein Clara Meyers Klärchen ist in den ersten drei Akten vorzüglich; sie trifft den Ton hier mit seltener Reinheit, und ich wüßte kein Wort, das mich gestört hätte. Vom vierten Akt an wird ihr Spiel wesentlich schwächer, das Heroische scheitert, und das Jeanne d'Arc-tum, in betreff dessen es gleichgültig ist, ob es aus irdischer oder himmlischer Liebe geboren wurde, mißglückt ihr, weil die Natur ihre Mitwirkung dazu versagt. Es wird plötzlich alles äußerlich, und wir sehen uns aus der Illusion gerissen. Aus Klärchen ist Clara geworden.

Der Oranien Berndals ist eine berühmte Leistung und mit Recht. Aber auch hier wieder, find' ich, ändert der Darsteller, und nicht immer zum Glück und Vorteil, an einer durch ihn geschaffenen Type. Dieser Oranien

— wenn mich meine Wahrnehmung nicht täuscht — wird immer feiner, leiser, diplomatischer. Und doch muß es auch in diesen Tugenden eine bestimmte Grenze geben; ist diese passiert, so wird die Tugend ein Fehler.

Herrn Kahles Alba bringt nicht bloß die Größe, sondern vor allem auch den Grusel nicht recht heraus. Es fehlt ihm das, was man wegen seiner stimmlichen Tieflage gelegentlich den „Kellerton" nennt — derselbe Ton, auf den hin Dessoir als unerreichter und vielleicht auch unerreichbarer Virtuos angesehen wurde. Das „Halt, Egmont! Deinen Degen!" war übrigens von großer Wirkung.

Der Brackenburg Herrn Urbans mag passieren. Es ist schade, daß dieser keineswegs unbegabte Künstler es immer im Maß versteht. Ist er Held, so möchte man vor ihm fliehn, ist er begeistert, so bedauert man, beim besten Willen nicht mitzukönnen, und ist er unglücklich, so fragt man sich, ob es denn wirklich ein so furchtbares Weh und Elend auf dieser Erde gibt. Es ist eben immer zuviel, und das Publikum wird sich erst seiner Gaben freuen, wenn er weniger gibt.

Die Regentin Margarete (Fräulein Stolberg) war in ihrer zweiten Szene, wo vorwiegend die gekränkte Frau spricht, ganz acceptabel. Destoweniger konnte die erste genügen, die ziemlich unpersönlich verläuft, und in der es sich um Klarlegung einer politischen Situation handelt. Geschieht das gut und scharf, gelingt es dem Darsteller, ein historisches Bild vor uns entstehen zu lassen, so können solche Szenen von großer Wirkung sein, und das Publikum freut sich noch obenein, auf gute Manier etwas Geschichte gelernt zu haben. Bleibt das aber aus, so stören solche Zwiegespräche bloß und langweilen aufs äußerste.

Die Volksszenen, die so wichtig für den Gang und die Wirkung des Stückes sind, kommen nur sehr teilweise zu ihrem Recht. Ganz gut war nur Herr Hellmuth-Bräm als tauber Invalide; neben ihm Herr Oberländer als Soldat Buyk. Alles andere zeigte sich teils unausreichend, teils nicht in der rechten Richtung. Herr Vollmer beispielsweise trifft in seinem Vetter nur die komische Seite der Rolle; was daran Zeit- und Charakterbild ist, geht ganz verloren. Ebensowenig kann ich mich mit dem Vansen des Herrn Krause einverstanden erklären. Ein so guter Schauspieler er ist (mitunter sogar ein vorzüglicher), das eine hat er mit Herrn Urban gemein, daß er immer noch ein Agio zahlt. Er gibt den Vansen viel zu laut und schreiend. Vansen ist ein verschmitzter, putschender Winkeladvokat, an dem eine gewisse geistige Überlegenheit als charakteristischer Zug durchaus hervortreten muß. Herr Krause gibt aber bloß den Randaleur. Und so gewiß dies nach der Lärmseite hin zu viel ist, so gewiß ist es nach der Espritseite hin zu wenig.

Torquato Tasso.

29. Oktober 1873.

Am Mittwoch „Tasso“. Immerhin ein Ereignis, wie das wohlbesetzte Haus sichtbarlich bekundete. Ich selbst folgte mit kalter Bewunderung, von der im letzten Akte schwer zu sagen war, ob die Bewunderung oder die Kälte vorherrschte, jenem Schönsten, das die deutsche Literatur aufzuweisen hat, und das mich mit aller seiner Schönheit doch nur wie eine Illustration des Talleyrandschen Wortes berührte: „Es gibt drei Arten Menschen, Schwarze, Weiße und — Prinzen.“ Hier muß es

natürlich heißen: Prinzessinnen, woran sich dann unmittelbar eine Annexrubrik anreiht, in der noch die Dichter figurieren. Ach, wie gleichgültig zieht dieser verklärte Weimaraner Hof an unserm pflichtschuldiger Pietät nicht entkleideten, aber freilich modernen Sinn vorüber! Anderes, Größeres bewegt die Welt, und von den Ausnahmemenschen wendet sich das Interesse wieder dem Menschen selber zu. Wie dissolving views schwinden die Gestalten einer Epoche, die eben nur dieser angehörten. Ich sah neulich den „Ödipus auf Kolonos" und verließ tief erschüttert das Haus; ein Gewaltiges und ein Ewiges hatte zu mir gesprochen. Rätselvoll werden ewig die Geschicke schreiten, Schuld aufhäufend auch ohne unsere Schuld und uns niederwerfend ohne Antwort auf unsere Frage: warum? Aber Hof- und Salongeschichten haben ihre Zeit, und zu dem Gleichgültigsten von der Welt gehören Dichterreizbarkeiten. Gemessen an den Taten und Gestalten unserer Tage, die wir zu leben gewürdigt sind, wie klein daneben die esoterischen Vorgänge und Verhältnisse, die uns die Dichtung selbst in den Worten der Leonore Sanvitale so vorzüglich schildert:

> Uns liebt er nicht.
> Aus allen Sphären trägt er, was er liebt,
> Auf einen Namen nieder, den wir führen,
> Und sein Gefühl teilt er uns mit; wir scheinen
> Den Mann zu lieben, und wir lieben nur
> Mit ihm das Höchste, das wir lieben können.

Schön und vornehm, aber nichts weiter; wer wirklich lebt, will reales Leben sehen.

Ein reales Leben in unserem Sinne spiegelt dieser Hof der Leonoren nicht; aber dennoch existierte dieses Leben einmal, wahr und wirklich, sei es zu Ferrara oder sei es zu Weimar, und weil es existierte, weil diese

Ausnahmemenschen Fleisch und Blut hatten wie wir und nicht bloß Schatten und Begriffe waren, so bilden sie auch ein Darzustellendes, an dem sich die Kunst, und zwar die dem Realen abgewandte am erfolgreichsten, immer wieder versuchen mag.

Schiller.

Die Räuber.

a.

3. Mai 1878.

Ein Gastspiel in den „Räubern" war in dieser ersten Maiwoche gewagt. Alles ist mehr oder weniger Räuber-müde. Wer überhaupt noch Kraft und Lust hat, sie sich anzusehen, ist durch die Meininger anspruchsvoll geworden und stellt unter allen Umständen größere Forderungen, als der Karl Moor des Herrn Beck (aus Frankfurt a. M.) befriedigen konnte. Es erinnerte mich alles an das seinerzeit oft zitierte Diktum jenes Leipzigers, der vom ersten Napoleon zu sagen pflegte: „Ein guter Kerl, aber ein dummes Luder". Hiermit stimmte der gestrige Karl Moor; Herr Beck gab ihn als einen wohlwollenden, wohlerzogenen Mann, der zu seinen Räubern trotz der Spiegelbergschen Gesindelzufuhr immer noch wie zu Studenten spricht. Er las Kollegia und pries ihnen den Wert der Freiheit, während er noch mehr vor ihrem Mißbrauch warnte. Er befahl nicht, er gab nur immer anheim und behandelte seine Bande nach Art eines Debattierklubs. Wie jede Rolle, so läßt sich auch die

des Karl Moor verschieden spielen; man kann das Tendenziös-Leidenschaftliche, wie Herr Ludwig tut, und man kann das angeborene Macht- und Würdevolle, wie Herr Nesper tut, betonen; aber immer muß es eine große Kraft, eine physische oder moralische Überlegenheit sein, was zu lebendigem Ausdruck kommt. Fehlt es daran, so haben wir eben einen Kathedervortrag über Menschenrechte, aber keinen Karl Moor. Mitunter erschien es mir, als ob der Gast sein nach der sprachlichen und leidenschaftlichen Seite hin liegendes Sparsystem mit Bewußtsein übe und den Zweck des durch Gegensätze Wirkenwollens verfolge; aber so viel ich von diesem System halte, so paßt es doch nicht überall hin, und gerade der Karl Moor ist einer von den glänzenden Ausnahmefällen.

Sieht man von Herrn Kahles Franz Moor ab, so wirkte auch alles andere vergleichsweise wie matte Limonade. Über der Meininger Aufführung liegt von Anfang bis Ende ein poetischer Zauber, von dem, das Mindeste zu sagen, die Schauspielhausaufführung nur wenig hat. Wer diesen Unterschied allein in den Dekorationen und Kostümen sieht, mit dem ist nicht zu rechten. Allerdings spielen diese Dinge mit, aber sie sind, wie jeder wissen wird, ein sehr gefährlicher Anhang, wenn es nicht eine Schönheit ist, die diese Kostbarkeiten trägt. Das Erscheinen des alten Moor, um nur ein Beispiel zu geben, in modrig gewordenen und an ihren Rändern halb weggefaulten Staatskleidern ist von großer Wirkung, aber man stecke in diese Staatskleider eine künstlerische Null hinein und warte dann ab, was von dieser großen Wirkung noch übrig bleibt. Sie wird sehr bald ins Komische umschlagen. Und so in all und jedem. Was ist es denn also? Es wird bei den

Meiningern einfach wirklich besser gespielt, zum Teil, weil ihre Kräfte denen unsrer Bühnenpensionärs überlegen sind, vor allem aber, weil man im feindlichen Lager über das Verfügung hat, was auch schwache Kräfte hebt und adelt: Lust und Liebe. Dazu: Feinfühligkeit, Verständnis, Schule. Was einem darauf geantwortet zu werden pflegt, weiß ich. Geht es wirklich nicht anders, so bleibt es nichtsdestoweniger bedauerlich, daß uns alljährlich im wunderschönen Monat Mai von einer kleinen deutschen Residenz her gezeigt werden muß, wie man diese Dinge zu handhaben hat, um eines großen Erfolges sicher zu sein. Den Meiningern, wenn sie jetzt wieder herkommen, konnte nichts Besseres passieren, als unser abermaliges „Präveniresspielen", das uns aller Sprichwortsweisheit zum Trotz mehr noch als früher im Stiche gelassen hat.

b.

23. November 1889.

Jeder will seinen Schiller ganz haben und so echt wie möglich. Es ist aber doch die Frage, ob diesem pietätvollen Zuge so ohne weiteres nachzugeben ist; es gibt viele Pietäten, und um einer Pietät willen andere zu verletzen ist mißlich. Überhaupt scheint mir dies Einschwören des Publikums auf seine großen Erscheinungen in Kunst und Leben etwas Häßliches und Gefährliches zu sein, weil es ein Drangeben eigenen Urteils und Geschmacks bedeutet, wovon unsere Kunstentwicklung wenig gehabt hat. Schiller war nicht bloß der große Schiller, der Mann der dichterischen Höhe, der Stolz der Nation, er war auch Karlsschüler und werdender Kompagniechirurgus; und so lehrreich es ist,

ihn auf jeder Stufe seiner Entwicklung zu studieren, so kann man doch nicht aus allem, was er in Jugendlichkeit und Unreife geschaffen hat, etwas Respekt erheischendes machen wollen. Solche falsche Pietät ist Götzendienst.

Jedes Stück eines bedeutenden Dichters ist in einem bestimmten Stil und Ton gehalten; dieser Stil und Ton muß von den Darstellern anerkannt und getroffen werden. Ich entsinne mich einer hervorragenden Schauspielerin, die mir einmal mit Stolz sagte, sie spiele die Jungfrau von Orleans mit Ausschluß der Romantik. Danach muß man den Marquis Posa als Kommerzienrat in Landstanduniform und den Schmock als Reserveleutnant spielen können. Das geht aber nicht gut, und es geht auch nicht, den alten Moor einfach als guten, taprigen alten Mann auf die Bühne zu bringen. Geschieht das, so kommt etwas Ödes und Drähniges in die Rolle, das nicht bloß langweilt, sondern auch falsch ist.

Die ersten drei Akte verliefen ziemlich anfechtbar, und nur eine Szene hatte schon eine Verwandtschaft mit dem Besseren, was kam. Das war die kurze Szene vor dem Schloßportal angesichts einer anmutigen Parklandschaft, wo der trunkene, nach dem Begräbnisse des Vaters zum Schloßherrn gewordene Franz unziemlich und zudringlich Amalie mit seinen Anträgen verfolgt und einen Backenstreich von ihr empfängt. Hier war beider Spiel, besonders das des Franz (Herr Grube) ausgezeichnet. Dies gute Spiel hielt von da ab an und stand namentlich im vierten Akt, im Ahnensaal, in der großen Szene erst mit Daniel und dann mit Hermann, auf seiner Höhe. Während des fünften Aktes ließ es, so gut es in seiner Art war, in seiner Wirkung wieder nach, weil in allem wohl der geängstigte, kluge, dialektisch geschulte Schurke zutage trat, der amü-

sante, humoristisch angeflogene Diabolinski aber ausblieb. Und fehlt diese Paprika, so wird gerade hier die Suppe etwas zu lang, denn verwandte Betrachtungen kehren fast ermüdend immer wieder und wieder. Der jugendliche Schiller konnte sich hier nicht genug tun, und der Schauspieler muß von seinem Eigenen hinzutun, um das Zuviel durch seine Kunst vergessen zu machen.

Das höchste Lob gebührt Herrn Matkowskys Karl Moor. Herrn Matkowskys Kunstideal ist nicht das meine, und bei rückhaltloser Würdigung seiner eminenten Gaben hab' ich doch immer aufs neue hervorheben müssen, daß er mir in der Verwendung dieser seiner Gaben zu „theatralisch" sei. Dabei werd' ich auch wohl bleiben müssen. Aber es gibt Rollen, die von vornherein aufs Theatralische gestellt sind, deren Stil das Theatralische ist, und denen man nur gerecht wird, wenn man sich diesem Stil anbequemt. Und das tut Herr Matkowsky (schon weil er nicht anders kann), sobald es sich für ihn darum handelt, den Räuber Moor zu spielen. Da ist er auf seinem eigensten Gebiet, auf einem Gebiet, auf dem nicht bloß seine Tugenden ihr schönstes Aktionsfeld finden, sondern auf dem sogar seine Schwächen und Untunlichkeiten zu Tugenden werden. Er ist der geborene Karl Moor. Der mich in seinem Spiel so oft beleidigende, weil ganz willkürlich auftretende Gegensatz von Gewittersturm und Nachtigallenschlag, von isländischem Berserkertum und Jasminlaubensentimentalität — hier ist das alles wundervoll am Platz und feiert Triumph über Triumph.

Kabale und Liebe.

a.

18. März 1879.

Frau Olga Lewinsky aus Wien Lady Milford als letzte Gastrolle. Sie spielte diese Rolle auf die haltungsvolle und zugleich edelgeartete Dame hin. Mehr Johanna Norfolk als Lady Milford. Will sagen, mir fehlte der Mätressenstempel. „Ich bin nicht die Abenteurerin, Walter, für die Sie mich halten.“ Nein. Aber doch immer Abenteurerin. Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen und am wenigsten unter denen kurfürstlicher Treibhäuser. Da wir das Kurfürstliche jetzt glücklich hinter uns haben, darf dergleichen gesagt werden. Lady Milford war keine Rietz — wiewohl mir nach dem bekannten „wenn schon, denn schon“ die Rietz eigentlich lieber ist — aber ihr halbes Steckengebliebensein in Tugend und Britentum (die in diesem Stücke — wer lacht da? — beinah als identisch auftreten) ist doch schließlich keine Restituierung ihrer Johanna Norfolk- und Keuschheitstage. Es bleibt vielmehr bestehen, daß sie „manche verlorene Sache der Unschuld durch eine buhlerische Träne gerettet hat“. So lauten der Lady selbsteigene Worte. Sachlich sehr verdienstlich, aber nicht persönlich. Von dieser „buhlerischen Träne“ nun entdeckt' ich in der Lady Milford der Frau Lewinsky zu wenig. Sie weiß eine schöne Frau darzustellen und den Ton der Vornehmheit und Würde ganz, den der Leidenschaft halb zu treffen; aber es fehlt ihr die Gabe, über ihr Naturell hinaus oder richtiger noch im Gegensatz zu ihm eine Charakterfigur zu gestalten. In ihrer Pompadour nichts von der schnöden Selbstsucht, aus der das „après nous le déluge“, in ihrer Lady Milford nichts von der

Vergangenheit und dem Hazardierhang, aus dem die Fürstengeliebte resultierte. Sie spielte die Rolle wie aus der Legitimität und aus dem guten Gewissen heraus. Das ist nun freilich eine schöne Sache, aber nicht in jedem gegebenen Fall. Und der hier gegebene verlangte noch ein Weiteres. Was Frau Lewinsky bietet, ist gut, nur fehlen ihrem Diner ein paar Gänge. Namentlich die pikanten.

b.

21. Februar 1884.

Fräulein Küßner aus München gab die Luise. Ihr Spiel zeigt etwas Funebres, Trauerkonduktartiges, und wenn von der Redeweise dieses oder jenes Menschen gesagt worden ist, er wickle jedes Wort in Watte, so läßt sich von Fräulein Küßner sagen, sie wickle jedes Wort in Krepp. Ägyptische Hoftrauer, was, glaub' ich, den höchsten Grad bezeichnet.

Die besondere Form deutscher Mädchenschaft, die Fräulein Küßner in ihrer Luise zur Erscheinung brachte, mag ich in ihrer Möglichkeit, ja mehr noch: in ihrer tatsächlichen Existenz nicht bestreiten. Ich weiß wohl, es gibt solche Mädchengestalten (jenseits der Mainlinie wohl mehr als diesseits), eigentümliche Jungfräulichkeiten, deren Wesen darin besteht, ihre Konfirmationstagsstimmung bis zu ihrem Hochzeitstag und in besonders hartnäckigen Fällen sogar bis zur Geburt eines neuen Weltbürgers hin auszuspinnen; aber so wenig ich der Existenz solcher auf den ewigen Mollton hin gestimmter Wesen widerspreche, so gewiß ist es mir doch andererseits, daß die Luise diesen Wesen nicht zugehört. Wohl ruht das Vorahnen eines tragischen Geschicks in ihr, und diese Vorahnung

ist wie ein Schleier über sie hingebreitet, aber es gibt auch weiße Schleier, und es bezeichnet durchaus einen Fehler in der Darstellung der Luise, sie vom ersten Augenblick an als Königin der Nacht oder als grabscheitführende Lemure heraufziehen zu lassen. In der Luise flackert auch allerlei von Hoffnung auf, und wenn mir diese Hoffnung (was meinetwegen geschehen mag) auch wegdisputiert werden sollte, so bleibt doch immer noch Energie, Leidenschaft und ein Vollmaß von Empörung übrig, das sich an einer Stelle bis zur Wildheit steigert. Und zwar ist es die Stelle, wo sie den „Herrn Sekretarius“ in der Brautnacht erdrosseln will. Freilich hab' ich diesen Entschluß nie weniger bedrohlich aussprechen hören. „Lieb Vaterland, kannst ruhig sein.“ Alles in Fräulein Küßners Spiel ist, ohne larmoyant zu sein, doch unendlich traurig, melancholisch, wie Herbstabend mit einem fahlen Streifen am Horizont; und ob sie stand oder ging, es war immer, als würde Rosmarin vor sie hingestreut und der Chopinsche Trauermarsch aus einer Kulisse her gespielt. Eine merkwürdig intensive Mischung von Trommel und Flöte. So kam denn also die Rolle, deren eine Saite von der Künstlerin so stark überspannt wurde, nicht voll zu ihrem Recht. Fräulein Küßner besitzt aber eine gute Schule, und vor allem eine poetische Persönlichkeit. In dieser Beziehung erinnert sie lebhaft an Frau Bittner, die, von der Meininger Bühne her übernommen, einige Jahre lang unserem königlichen Theater angehörte. Frau Bittner, so sympathisch man sich von ihr berührt fühlte, scheiterte daran, daß ihr Organ samt ihrer Seele nur auf einen Ton hin gestimmt war, der ihr nicht gestattete, zwischen „Bitte um Lachs“ und „Henker, mach es kurz“ den geringsten Unterschied zu konstatieren. Solche poetische Persönlich-

keiten mit ihrer Krypt- und Geisterstimme sind für die praktische Bühne sehr gefährlich, ja gefährlicher als ihre Gegenfüßler, die dreimal in der Wolle gefärbten Prosaici. Denn so furchtbar eine begeisterungs- und poesielose Jungfrau von Orleans sein mag, so läßt sie sich doch eher ertragen als eine mit ewiger Poesie geladene, die sich in Durchschnitts-Backfischrollen auf das Gretchen oder die Thekla hin ausspielt. In Kunst und Leben immer dasselbe: Gefühllosigkeiten stehen höher als falsche Gefühle. Und so kann denn Fräulein Barkanys Prosatum unter Umständen eine Welt von Vorzügen bedeuten. Dies Zeugnis bin ich ihr schuldig.

Das Stück bewährte seinen alten Zauber wieder, denn mit all seinen Unglaublichkeiten ist es so furchtbar wahr bis diesen Tag. Wenn man in Moritz Buschs letztem Buche liest, was Fürst Bismarck über die Gesandtschafts-Galopins und ihre den letzten Schnupfen von Serenissimus zum Gegenstand habenden Eildepeschen sagt, so wird es einem zu tröstlicher Gewißheit, daß die v. Kalb und v. Bock unsterblich sind und sich jedenfalls bis in unsere Tage herübergerettet haben. Alles wie vordem; nur die Millers sind eingegangen.

Don Carlos.

22. Mai 1884.

Wie bei den Meiningern zu Staunen und Bewunderung der Berliner im dritten Akte von „Wallensteins Tod" die Pappenheimer gar kein Ende nehmen, so bei der königlichen Bühne die Petersburger. Wenn die Politik sich ein Beispiel daran nimmt, so haben wir Skobeleff hier, wir wissen nicht wie.

Invasion von Osten her. Der jüngste Lanzenreiter

hat freilich nicht viel zu bedeuten, und wird sein Roß schwerlich öfter als dreimal in der Spree tränken. Er gab den Don Carlos. Ein ganz wunderlicher Prinz. Ich frage wieder: was soll solch Gastspiel? Es ist mir im höchsten Maße peinlich, durch das bloße Stellen dieser Frage nach zwei Seiten hin zu verletzen, aber ich rufe jeden, der der Vorstellung beiwohnte, zum Zeugen auf, ob ein solcher Don Carlos auf der Hofbühne statthaft ist? Er ist so wenig statthaft, daß der Unmut zur allerprosaischsten Gelderwägungsfrage wird und in dem Satze gipfelt: Vier Mark ist zu teuer.

Ich möchte nicht gern sagen, wie's eigentlich war; aber andeuten muß ich es wenigstens. In Gesellschaften junger Leute werden mitunter Schillersche Balladen vorgetragen, bei deren Vortrag die Wirkung auf einer erkünstelten Hoch- oder Tieflage der Stimme beruht; die Ritter Toggenburgsche Nonne spricht im Baß, und das berühmte: „Was wolltest du mit dem Dolche? sprich!" wird im höchsten Diskant oder mit dem dünnsten und weinerlichsten Ausdrucke vorgetragen. Und nach dem Vortrag eines solchen auf die Kalmuspfeife gestellten Tyrannen von Syrakus gab Herr Bozenhard aus Petersburg seinen Don Carlos. Freilich war die ganze Vorstellung höchst merkwürdig.

Ihre Signatur war eine musikalische, durchaus eigenartig nach dieser Seite hin, insoweit das hochgestimmte Gezirpe des Gastes durch ein tiefgestimmtes Unkengetön aus unsern eignen heimischen Mitteln begleitet wurde. Ja, sogar von zwei Seiten her. Ich wurde beständig an eine schottische Musik erinnert, die mir, als ich vor vielen Jahren über die Grampians fuhr, vom Passe von Killicrankie her entgegen kam. Es war ein Begräbnis,

und an der Spitze des Zuges ging eine Pickelflöte und zwei Trauertrommeln.

Noch einmal, eine merkwürdige Vorstellung, und ich weiß nicht, was aus mir geworden wäre, wenn sich nicht Fräulein Barkany (Prinzessin Eboli) meiner erbarmt hätte. Sie war mir wie der Wecker in der Wüste, „ward mir zum Heil und riß mich nach oben". Und mit einer zweiten alten Erinnerung will ich in Dankbarkeit gegen sie diese Besprechung schließen. Anno 1867 besuchte ich Kissingen und ließ mich durch die Meßnersfrau auf dem Kirchhof umherführen, auf dem einen Sommer zuvor der Kampf getobt hatte. Sie erzählte mir allerlei Züge; den größten Eindruck aber hatte ein Münsterländischer Kürassier auf sie gemacht, den man abzulösen vergessen hatte. Er stand schon achtzehn Stunden und war am Umsinken. Endlich, in seiner Verzweiflung, gab er dem Zureden der guten Frau nach und setzte sich auf ein Grab und schlief ein. Aber sein letztes Wort war: „Wecken's mich, Frau, oder es kost't mein Leben." Ich, in ähnlicher Situation, vertraute mich Fräulein Barkany an, und ihr Tun war nicht geringer als mein Vertrauen.

Wallensteins Lager.

27. Mai 1878.

„Wallensteins Lager" wurde mit mäßigem Beifall aufgenommen, genau dem Spiel entsprechend. Es fehlten Leben und Frische. Was sich so gab, war gemacht; man merkte der Mehrzahl der Spielenden statt der Lust die Langeweile an. Und Gähnen steckt an. Am besten war Herr Kahle in der kleinen Rolle des Tiefenbachers; wundervoll herausgearbeitet, jedes Wort, jeder Blick ein Treffer. Nächst ihm sind Herr Oberländer als Wacht-

meister und Herr Siegrist als Trompeter zu nennen. Diesem glücken solche Kriegsgurgeln sehr gut; er sieht aus wie ein „Terzkyscher", der fünfzehn Jahre vor dem Feinde gelegen hat. Die andern, selbst Herr Berndal (Kürassier), der sonst das Kriegerische so gut zu treffen weiß, wirkten wie Theatersoldaten. Herr Krause gab den Kapuziner. Abweichend von der Art, wie früher diese Rolle gespielt zu werden pflegte. Er betont nicht den Eiferer, sondern die komische Person; von Fanatismus keine Spur; statt dessen desto mehr vom Schelm und Schalk, der an seinem Gezeter und seinen Wortspielen selbst eine herzliche Freude hat. Mehr fast als seine Zuhörer. Alles scherzhaft, mit drüberstehendem Humor behandelt; erst als er auf den Friedländer in Person zu sprechen kommt, wird es ihm ernst. Das alles macht sich nicht übel, und ich will einer solchen Behandlung der Rolle weder Feinheit noch Wirkung absprechen. Der alte Zeterer vergangener Jahrzehnte jedoch, der seinen Humor nur aus seiner Wut schöpfte, war im ganzen genommen doch effekt- und vielleicht auch wahrheitsvoller. Es ist nicht ein launiger, sondern ein zorniger Kapuziner, der sich in einer langen Laufbahn bis zum Apoplektikus glücklich heran gepredigt und gebettelt hat.

Die Piccolomini.

a.

11. November 1871.

Mit Besorgnis sah ich den Vorhang steigen, mit aufrichtiger Freude über einen zu verzeichnenden Erfolg, der durch einzelnes Schwache und Verfehlte nicht in Frage gestellt wird, sah ich ihn fallen. Mehr als ich es — innerhalb jener anderthalb Jahre, da ich der

Fachkritik angehöre — von irgend einer Vorstellung (mit alleiniger Ausnahme des „Lear") zu sagen wüßte, fühlt' ich mich durch diese „Piccolomini" in das Reich idealer Kunst emporgetragen und sah mich durch Empfindungen beglückt, zu deren Erweckung die Bühne, wenn sie mehr sein will als ein Zirkus oder Policinelltheater, überhaupt da ist. Ich meine damit natürlich nicht, daß Abend um Abend etwas Piccolominiartiges von den Brettern herab zu uns sprechen müsse; wir würden dessen überdrüssig werden, wie einer permanenten Ausstellung von „Hunnenschlachten" oder eines unablässigen Besuches gotischer Dome; Kleines, Abziehendes, Zerstreuendes darf sich nicht nur einmischen, es soll es sogar, aber es darf in der Rang- und Stufenleiter der Dinge dadurch nichts verändert, es dürfen die Ideale nicht aufgegeben werden; es muß ihnen die Stellung verbleiben, die ihnen zukommt, und dieser gebührenden Huldigung gegenüber müssen die äußeren Rücksichten schweigen. Es wird eben Sonntags gepredigt, gleichviel, ob der Hof oder ob drei Spittelfrauen zugegen sind; — es muß eine Stelle da sein, wo man das befreiende, das erhebende Wort zu hören vermag, und der Hinblick auf eine schwindende Zahl von Besuchern kann von dieser Verpflichtung nicht entbinden. Und ist ihre Zahl denn eine schwindende? Der Anblick des Hauses gab die Antwort darauf. Es mag schon zugegeben werden, daß die bekannte Wellenbewegung auch in diesen Dingen zu Hause ist, und daß das Interesse ebbt und flutet; aber einmal legt auch die Ebbe nicht alles trocken, und jedenfalls — nach langer Herrschaft des Burlesken — steigt eben jetzt wieder die Flut, und die Sehnsucht wächst, aus der elenden Flachheit herauszukommen. Wie jeder in unsern Tagen ein Verlangen in sich trägt, im Juli und August einen

Trunk Bergluft zu tun, so ist auch ein Verlangen da, in Wintertagen einen frischen Trunk Schiller zu tun. „Orpheus in der Unterwelt" und ähnliches deckt nicht mehr das Bedürfnis. Die Seele sehnt sich nach Klarem, Schönem, Reinem. Und wenn es auch nur Dialoge wären! Ihr modernen Dramatiker aber, gehet hin und seid dieses wieder erwachenden Zuges Zeugen! Es ist nicht nötig, daß Gift und Dolch, mit einer Art von Ausschließlichkeit, für „Handlung" sorgen; das Wort ist eine Macht nach wie vor, und die Schönheit übt ihren Zauber heute wie zu allen Zeiten. „Die Piccolomini" sind ein sogenanntes langweiliges Stück — ach, wieviel interessante gäb' ich dafür hin!

b.

27. Mai 1878.

Ich stelle „die Piccolomini", wenn ich die Frage nach der größeren oder geringeren Wirkung ignoriere, unter allen Schillerschen dramatischen Arbeiten am höchsten. Zwei Kunstrichtungen, die wir gewohnt sind, als einander feindlich anzusehen, verschmelzen sich hier. Wir haben die Klarheit, den Stil und die Handlungslosigkeit des französischen Klassizismus (nach dem ich, beiläufig bemerkt, in der Wüstheit unserer Tage mehr und mehr eine Sehnsucht empfinde) und wir haben zugleich den historischen Sinn und die scharfe und reiche Charakteristik des Shakespéarischen Dramas. Von dem einen die Schönheitslinie, von dem andern das Kolorit.

Herr Kahle: Questenberg. Er gibt ihn als einen vornehmen, selbstbewußten Höfling, noch jung (kaum vierzig) und mit einem Anflug hofmännischen Neides, daß ein anderer über ihn hinaus will. Dementsprechend

auch das Kostüm. Was ich darüber zu sagen habe, läuft auf dasselbe hinaus wie das über Krauses Kapuziner. Man kann es auch so machen, und ein bestimmtes Maß von Wirkung (wie es tatsächlich der Fall war) wird nicht ausbleiben. Aber der alte Questenberg früherer Jahrzehnte war mir doch lieber. Nicht als ob ich zu denen gehörte, die von dem Speisezettel ihrer Mutter nicht los können und selbst angesichts der besten Omelette soufflée den Eierkuchen ihrer Jugend nicht vergessen können; nein, ich halt' umgekehrt zu dem Satze: „frische Fische, gute Fische". Aber was besonders diesen Questenberg angeht, so will ich ihn als Mooskarpfen haben. Vielleicht war er damals erst vierzig, vielleicht ist Herr Kahle historisch im Recht, aber was die dramatische Wirkung angeht, so empfiehlt es sich durchaus, ihn in der Altersfrage mehr nach dem weißhaarigen Buttler als nach dem lockigen Max Piccolomini hin gravitieren zu lassen. Ich möchte sagen, die ganze kaiserliche Sache erleidet durch diesen Questenberg eine Einbuße. Es wird einem anschaulich, daß in Wien nur Hofleute zu Gerichte sitzen, daß Intrigen gesponnen werden, und daß Eifersüchteleien mehr den Ausschlag geben als das heilige Recht der Majestät. Dadurch wird aber alles in dem Stück verschoben, Wallenstein wächst in ein gewisses moralisches Recht hinein, und das Kaisertum, das mit seinen Mordanschlägen schon eine wenig beneidenswerte Rolle spielt, kommt in eine immer fatalere Lage. Die Schwäche des Stücks, der gesamten Wallensteintragödie, die für mich überhaupt darin liegt, daß wir nicht recht wissen, was wir mit dem „ehrgeizigen Verräter" machen, ob wir mit ihm sympathisieren oder ihn detestieren, ob wir seine Klagen über Undank und Untreue teilen oder uns entrüstet von dieser Komödianterei abwenden sollen — dieser Fehler des

Stückes, der erst in „Wallensteins Tod“ sichtbar wird, wird durch einen Questenberg wie dieser erheblich gesteigert. Er hat aber nach meinem Dafürhalten umgekehrt die Aufgabe, die Sache des Kaisers zu vertreten, nicht nur äußerlich, indem er sich einfach auf der Bühne vor uns seiner Mission unterzieht, sondern viel mehr innerlich, indem er uns, aller Wirrnisse und Menschlichkeiten unerachtet, an das Recht des Kaisers glauben macht. Nur dadurch wird das Sittengesetz und unser Interesse gewahrt. Je würdiger, je herzbewegter, je unhofmännischer der Hofmann Questenberg gegeben wird, desto besser für die Gesamtwirkung des Stückes.

Wallensteins Tod.

a.

24. November 1875.

In guter Haltung und guter Maske, einfach, natürlich und verständnisvoll gab Herr Klein den Wallenstein. Er gehört einer Schule an, die alle Effekte vermeidet, vielleicht mit Ausnahme des Effekts der Effektlosigkeit. Der alte Schrei- und Donnerstil ist seinem Gegenteil gewichen. „Wozu der Lärm?“ ist Devise und Direktive der neueren Schauspielkunst geworden. Gewiß ein Fortschritt; das Ridikülе, das das gewaltsame Tragieren hatte, ist verschwunden, und das Erröten in die Seele eines Kunstberserkers hinein bleibt einem erspart. Aber wie ein Extrem das andere schafft, so sind wir jetzt in Gefahr, auf dem Gebiete des dezenten und reservierten Spiels zuviel zu tun. Die Tragödie ist nicht als Konversationsstück zu behandeln, und schöne Natürlichkeit, so hoch ich sie stelle, ist nicht zum einzigen Gesetz zu erheben. Gewiß, auch Helden tragen einen Hausrock, aber

sowie dieser Hausrock Miene macht, sich bis zum Schlafrock zu verlängern, ist er vom Übel. Die Schlichtheit darf nicht zur Alltäglichkeit werden, auch nicht an sie anklingen. Herr Klein hatte Szenen, wo er mehr den Eindruck eines im Avancement übergangenen Stabsoffiziers als den eines Armeenschöpfers machte. „Von dieser Seite sah ich's nie" — er sprach es, wie wenn ihm die Pensionsfrage plötzlich in einem neuen Licht erschiene. Das ist in der Einfachheit zuviel. Das Prinzip, das Herr Klein in seinem Spiel vertritt, soll unangefochten bleiben, nur seine Ausführung unterliegt gelegentlichen Bedenken. Je mehr auf äußeren Lärm verzichtet wird, desto mehr ist von innen her zu tun; je ruhiger die Sprache sich gibt, desto mehr Nerv muß sie haben. Fehlt dieser Nerv, so wird aus Simplizität leicht Trivialität. Herr Klein ist jedenfalls ein feiner Schauspieler von bemerkenswert guter Schulung. Um so überraschlicher war mir einzelnes im Vortrag der berühmten Erzählung (Es gibt im Menschenleben usw.). Den Traum gab er in geheimnisvollem Flüsterton. Dies ist unbedingt zu verwerfen. Es gibt Gespenstergeschichtenerzähler, die, ehe sie beginnen, die Lampen herunterschrauben und alle Türen schließen, damit kein mit Apfelsinensalat zufällig eintretendes Dienstmädchen den Zauber der Stunde zu brechen vermöge; zu solchen Komödiantereien konnte aber Wallenstein unmöglich greifen. Jeder natürliche Mensch erzählt einen Traum mit derselben Stimme, mit der er überhaupt ein Erlebnis zu erzählen pflegt.

Herr Goritz versah es als schwedischer Hauptmann darin, daß er seine Rolle wie ein Deklamationsstück in einer Schauspielhausmatinee vortrug. Er sprach, wenn auch an Thekla gerichtet, doch mehr zum Publikum als zu ihr und begleitete seine Deklamation mit einigen

Gesten. Dies ist falsch. Das Ganze — was eine tiefste innere Bewegung nicht ausschließt — muß den Charakter einer Meldung haben. Sehen wir übrigens von dieser Form des Vortrags ab, so traf er es in dem, was immerhin die Hauptsache bleibt, im Ton. Dieser ging ans Herz. Ein gleiches läßt sich von dem unmittelbar folgenden Monolog Theklas nicht sagen, trotz zweimaligem Hervorrufe, der dem Fräulein Meyer für diese schwache Leistung zuteil wurde. Ja, „da kommt das Schicksal, roh und kalt", in diesen Worten erkenn' ich meine Kritik wie in einem Spiegelbilde. Im übrigen soll gern zugestanden sein, daß ich noch alle Theklas an diesen schwierigen Versen habe scheitern sehen. Dies Scheitern ist so herkömmlich, daß die Worte: „Das ist das Los des Schönen auf der Erde" gleich dafür mitgeschrieben scheinen.

b.

16. November 1883.

Hervorragend und von stürmischem Beifall begleitet war Herrn Krauses Illo. Nicht jeder wird wissen, daß Illo (eigentlich v. Ihlow; Dorf Ihlow zwischen Straußberg und Wriezen) von Geburt ein Brandenburger war. Sehr wahrscheinlich hat es auch Schiller nicht gewußt; aber er hat hier divinatorisch in dunklem Drange den märkischen Typus jener Tage wundervoll getroffen; tapfer und zäh ausharrend, ebenso bei der Sache wie bei der Flasche.

c.

15. Dezember 1888.

Herr Mitterwurzer als Wallenstein und Herr Matkowsky als Max Piccolomini. Herrn Mitter-

wurzers Name war auf dem Zettel durch zwei Striche, Herrn Matkowskys Name durch drei Sterne bezeichnet. Was höher steht, stehe dahin. Ich möchte für den gestrigen Abend annehmen, die drei Sterne. Denn so gewiß Herr Mitterwurzer mir neben seinem Mitbewerber im Ruhme die sympathischere Künstlerpersönlichkeit ist, so kann ich doch nicht leugnen, daß sein Wallenstein hinter dem Matkowskyschen Max um ein ziemlich Erhebliches zurückstand. Herrn Matkowskys Spiel und Kunst ist, aufs Ganze hin angesehen, ein unter Donner und Blitz in Szene gehendes und durchaus auf Leidenschaftsverschleiß hin etabliertes Kraftmeiertum — eine Spielweise, mit der ich mich nie und nimmer versöhnen kann, auch dann nicht, wenn Herr Matkowsky seine beste Rolle spielt und zugleich seinen glücklichsten Abend hat. Aber eines ist seinem Spiele zu belassen: es ist aus einem Guß. Er vertritt ein bestimmtes Prinzip, eine bestimmte Schule, und wenn dies nicht zutreffen sollte (denn er gehört vielleicht zu denen, die Prinzip und Schule verlachen), so vertritt er doch sich selbst und in sich selbst eine so starke Natur, die, weil sie kein Schwanken kennt, geradlinig auf ihr Ziel losgeht. Das ist mir oft zuviel gewesen, zuviel bis zum Komischen hin, aber es ist und bleibt ein Ganzes und sieht sich als solches von all den Vorzügen begleitet, die dem in sich Fertigen eigen zu sein pflegen. Von dieser Ganzheit und Einheitlichkeit war nun aber das gestrige Spiel des Herrn Mitterwurzer in einem Grade fern, den ich für unmöglich gehalten hätte, wenn ich nicht Augen- und Ohrenzeuge gewesen wäre. Herr Mitterwurzer gab den Wallenstein, als sei er die Rolle mit einem Buntstiftpennal voll Rot und Blau, voll Grün und Gelb usw. durchgegangen. Und nun begann er seiten- und monologweis anzustreichen, und Rot war Feuer und Blau war

Sanftmut und Grün war Ölblatt und Gelb war Haß und Neid. Vor allem aber war Pensée pensiv. Und Pensée waren dann die Weisheitssentenzen in dem langen Monologe „Wär's möglich, könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte". Die im zweiten Akt folgende Traumerzählung aber: „Es gibt im Menschenleben Augenblicke usw." hatte ganz ausgesprochenermaßen den Farbenstrich couleur de rose empfangen. Nie, solange „Wallenstein" gegeben wird, ist sie gemütlicher vorgetragen worden. Man kann auch in der künstlerischen Schlichtheit zu weit gehen, namentlich wenn sie nur wie Zufall oder Laune wirkt. Daß nach dem allen von einem abgerundeten Charakterbild, von einer Darstellung aus einem Guß nicht die Rede sein kann, bedarf keiner Versicherung. Ich war nie Nesperianer und auch Nespers Wallenstein ist mir immer viel zu onkelhaft gewesen, um mich befriedigen zu können; aber er steht um ein gut Teil höher als Mitterwurzers Wallenstein, weil schließlich auch ein Onkel, wenn er nur konsequent durchgeführt wird, eine ganz respektable Figur gibt.

Maria Stuart.

7. Februar 1884.

Am Montag Graf Essex, am Donnerstag Graf Leicester, das ist ein Wagnis, das nur ein bedeutender Charakterdarsteller, ein Künstler, der im Verwandten zugleich die Verschiedenheiten wahrzunehmen und herauszuarbeiten versteht, auf sich laden sollte. Bei Herrn Nesper gleichen sich Essex und Leicester wie ein Ei dem andern und unterscheiden sich eigentlich nur durch ihre untern Extremitäten, in betreff deren bei Nesper-Essex die hohen und mittleren Reiterstiefel, bei Nesper-

Leicester dagegen die weißen Trikots mit dem Strumpfband und dem Honny soit qui mal y pense vorherrschen.

Aber übergehen wir die Konkurrenz, die Herr Nesper sich selber zu machen für gut fand, und vergleichen wir seinen Leicester lieber mit den Leicesters seiner Vorgänger. Es ist neben viel allgemeinem Jammer noch ein besonderer Jammer, wie gerade diese Rolle gespielt zu werden pflegt, vielleicht weil man sie von vornherein falsch ansieht und demgemäß falsch besetzt. Was am Leicester vom Liebhaber ist, bedeutet nicht viel; er ist vor allem ein Ehrgeiziger, ein schnöder, rücksichtsloser Intrigant, zu dessen Intrigenspiel auch Liebesverhältnisse gehören, mal ernster, mal weniger ernst, aber immer nur in zweiter Reihe, weil vorwiegend als Mittel zum Zweck. Und was machen nun unsere Darsteller aus diesem komplizierten und in eben seiner Kompliziertheit überaus interessanten Charakter? Sie machen daraus ein oberflächliches Nichts, einen konfusen Galan, dessen Hochmutstiraden und Hazardeurkünste nur gerad ausreichen, uns mit Abneigung statt mit Bewunderung zu erfüllen, mit Bewunderung vor einer infernal egoistischen, aber in ihrem infernalen Egoismus auch dämonisch anziehenden Natur.

Es scheint, daß Herrn Nesper von diesen Dingen „schwante“, was, wenn es zutrifft, ihm gern angerechnet werden soll, weil der echte herkömmliche Bühnen-Leicester auch nicht einmal diese „Schwanung“ oder, wie man jetzt sagen würde, nicht einmal einen Schimmer hat. Aber wenn er das Wollen hatte, das Vollbringen hatte er sicherlich nicht. Was ihm vorschwebte, war ein glatter, gleisnerischer und ganz besonders von seiner „Männlichkeit“ überzeugter Hofmann, der sich unter rechtzeitiger und dann allemal flüsternder Berufung auf diese Männlichkeit,

jedes, auch das gewagteste Spiel mit einer alternden Königin glaubte gestatten zu dürfen. Aber wenn seine Charakterauffassung Leicesters auch noch tiefer und richtiger und namentlich feiner und vornehmer gewesen wäre, so hätte das Maß seiner Kunst doch aus dem richtig Intendierten nie 'was Rechtes zu machen gewußt. So viel Kraft in seiner Erscheinung liegt, so gering ist seine darstellerische Kraft. Er steht stattlich-unbedeutend da und kaut Worte, dabei gelegentlich in einen Gemütlichkeitssingsang verfallend, der mehr an Dudeldei als an Dudley erinnert.

Schiller, und mit diesem Seufzer schließ' ich, wird auf unsrer königlichen Bühne nicht gut gespielt, nicht so, wie's sein sollte. Nur wenige Stücke, wie die „Räuber" und „Kabale und Liebe" sind auszunehmen. In den andern wird das Bedürfnis knapp gedeckt, und nur einzelne Rollen, wie Philipp, Buttler und ein paar andre finden eine gute, mitunter selbst eine glänzende Vertretung. Das Meiste dagegen ist öd' und leer und von einer oft tödlichen Langweile. Da hab' ich neulich den Prof. Strakosch aus dem Schillerschen Demetriusbruchstück die Reichstagsszene vorlesen hören, und ich hätt' es beklagt, wenn mir auch nur eine Zeile dabei verloren gegangen wäre; so hatte mich die Dichtung kraft ihrer selbst, aber doch auch kraft des Vortrags in ihrem Bann. Bei der vorgestrigen Aufführung der „Maria Stuart" dagegen sind mir seitenlange Passagen verloren gegangen, ohne daß ich's im geringsten bedauert hätte. „Nur weiter, weiter". Das Nachmittagspredigerhafte, das sich durch ganze Szenen hinzog, ließ keine Freudigkeit aufkommen, keine Spannung, kein Interesse. Wo mir doch ein paarmal warm wurde, war es Schiller, der wirkte. Schiller, der eben nicht unterzukriegen ist.

Die Jungfrau von Orleans.

a.

1. Juni 1878.

Dem letzten Auftreten Frau Erhartts in der Rolle der Maria Stuart folgte gestern das erste Auftreten Fräulein Haverlands in der Rolle der Johanna. Nie hätt' ich geglaubt (am wenigsten nach dem glänzenden Gastspiel Fräulein Haverlands im Monat März d. J.), daß ich so bald in die Lage kommen könnte, der kaum geschiedenen Künstlerin wehmütig die Worte nachzurufen: „Johanna geht und nimmer kehrt sie wieder.“ Was — in dieser Rolle wenigstens — an ihre Stelle getreten ist, kann uns den Verlust nicht ersetzen. Frau Erhartt zählte nicht zu den großen schauspielerischen Talenten, und sie hat mich durch ihr konsequentes Hinauf- und Hinunterklettern auf derselben Tonleiter, als ob immer dasselbe Recitativ gesungen würde, manch liebes Mal zu stiller Verzweiflung gebracht; aber ganz abgesehen von einer Minorität von Rollen, in denen sie wirklich exzellierte, waren auch ihre schwachen und verfehlten Darstellungen immer noch von einem gewissen Reiz. Sie war eine poetische Natur. In ihrer Jugend gewiß, und wenn später auch die Seele hin war, so hatte sie sich doch einen Wohllaut zu retten gewußt. Er entbehrte zuletzt freilich des eigentlichen Lebens, war nur noch ein Echo aus alten Zeiten her, aber auch dies Echo schmeichelte sich noch ein. Mit einem Wort: auswendig gelernt oder nicht, ihrer Stimme war ein romantischer Klang verblieben. Und kann man die romantische Seele nicht haben — ohne die freilich keine echte Jungfrau von Orleans gedacht werden kann — so bedeutet die

romantische Stimme schon sehr viel. Sie kann die Sache selbst nicht ersetzen, aber sie gibt wenigstens den Schein.

Das Beklagenswerte der gestrigen Johanna war, daß sie weder die Seele noch den Klang hatte. Sie brachte nichts weiter mit als die Gestalt. Und das ist zu wenig. Wer diese „Jungfrau" zu den Glanzrollen Fräulein Haverlands erhoben hat, mag es vor Gott und Menschen verantworten; um seine kritische Veranlagung beneid' ich ihn nicht. Es war eine durchaus verfehlte Darstellung, weil die ganze Natur Fräulein Haverlands dieser Rolle widerstrebt. Theaterdirektoren werden aber seinerzeit einfach gerechnet haben: Schöne Figur und schöne Stimme; da haben wir die geborene Jungfrau. Als ob die Schillersche Jungfrau eine Stattlichkeitsfrage wäre! Und sie ist auch keine Frage der bloß äußerlich „schönen Stimme". Der romantische Ton, um den es sich handelt, ist etwas von innen heraus Geborenes, und es hat ihn nur der, der an diese Dinge glaubt. Fräulein Haverland aber glaubt nicht daran, und dieses Mangels sich bewußt, suchte sie das Fehlende durch eine gewisse Naturkindseinfalt zu decken. Sie geriet aber bei dieser Gelegenheit aus der Scylla in die Charybdis. Denn wenn es etwas gibt, was ihrer Natur beinah noch fremder ist als die Romantik, so ist es die Naivität. Sie hat nichts davon, und der Versuch, den entsprechenden Ton zu treffen, kam über das „Schnippische" nicht hinaus. Es hätte verdrießlich gewirkt, wenn es nicht komisch gewesen wäre; die Heldenprophetin von Dom Remy, die reinste, rührendste und großartigste Erscheinung der christlichen Zeitrechnung gestaltete sich zu einem weiblichen Fanfaron, zu einem kurzröckigen Naseweis. Ein Berliner Fräulein, das Bäuerin spielt!

Fräulein Haverland hat Schule, Schärfe, Verstand, aber die „Jungfrau" ist auf das Herz gestellt. Wer das mitbringt, der siegt; auch ohne Kunst. Wäre Jeanne d'Arc so gewesen, wie sie sich uns darstellte, so hätte der anklagende Bischof von Beauvais (wenn ich nicht irre), der bezeichnenderweise den Namen Cochon führte, mit seiner Anklage recht behalten, und keine weiße Taube, wie die Legende so schön erzählt, wäre aus den Flammen des Scheiterhaufens himmelan gestiegen.

Die ganze Aufführung war wie das „Debüt"; aus allem gähnte einem jene tiefe Prosa entgegen, die nicht nur das Schöne abschwächt, sondern es verzerrt. Im ganzen schien das Publikum ebenso zu empfinden; der Beifall war außerordentlich matt. Eine zündende Wirkung hatten nur die Worte Dunois' im fünften Akt: „Zu den Waffen! Auf! Schlagt Lärmen!" Das war der rechte Ton. Es geht eben nicht ohne all und jede Begeisterung. Selbst ein falscher Enthusiasmus ist, wenn er sich nur ehrlich gibt, immer noch besser als gar keiner.

Das Gelungenste des Abends war die Schlußszene des vierten Akts. Hier spielte nicht nur Fräulein Haverland am besten (stummes Spiel); auch Herr Oberländer in der Rolle des alten Thibaut d'Arc war recht gut. Freilich klingt es in seinem Spiel immer mehr oder weniger humoristisch an; aber Mühlbrunnen und Sprudel, ursprünglich ziemlich dasselbe, wirken doch schließlich sehr verschieden durch ihren verschiedenen Temperaturgrad und durch die größere oder geringere Tiefe, aus der sie stammen.

Außer dieser Schlußszene des vierten Akts, die mich durch ihre dramatische Gewalt wieder ergriff, hatt' ich auch an dem unmittelbar voraufgehenden, oft besprochenen Krönungszug meine herzliche Freude. Es ist nicht

die bloße Schaulust, das Wohlgefallen an buntem Aufputz und stilvoll arrangiertem Festgepränge, was hier mitspielt und wie den Sinn so auch das Urteil gefangen nimmt, nein, ein anderes ist es: nur hier hatt' ich die poetische Illusion, und nur hier glaubt' ich an ein befreites Frankreich, an Karl VII. und seine Paladine. Vorher, durch volle drei Akte hin, hatt' ich nur an Herrn Goritz geglaubt und noch mehr an Herrn Schwing. Alles tot; Rüstungen, in denen Gespenster stecken, und das kaum; hergesagte Rollen, denen gegenüber jeder das Gefühl hat, es daheim an seinem Teetisch besser, innerlicher und eindringlicher machen zu können. Vor siebzig Jahren haben diese wundervollen Verse die Herzen unseres Volkes hingerissen, jetzt sind sie wie Herbstwind, der über Stoppeln fährt. Keine Halme beugen sich mehr elegisch ihrem Wohllaut. Die Romantik ist hin. In unser aller Herzen vielleicht, aber am sichersten in den Herzen unserer Schauspieler.

b.

9. September 1879.

Fräulein Borry spielte die Jungfrau wenig visionär, und fast noch weniger französisch. Es berührte mich alles südslavisch, und ich hätte mehr auf einen bevorstehenden Einzug in das Sandschak von Novibazar als auf einen Einzug in Orleans geraten. In der großen Szene, wo sie dem König seine Gebete verrät, erinnerte mich alles an Preciosa, aber wenig an Johanna. An die Stelle prophetischen Hellsehens war einfach zigeunerische Wahrsagerei getreten. Dazu trug sie Stöckelschuhe mit so hohen Absätzen, daß ich bei gelegentlich vorkommender guter Flankenstellung durch einen Stadtbahn-

bogen zu sehen glaubte. Und zu so vielem diese heutzutage passen müssen, so passen sie doch nicht zur Jungfrau von Orleans. In der Szene zwischen Dunois und Burgund klang ihr Dazwischentreten so schwach und verlegen, als ob es sich um die Beschwichtigung eines eifersüchtigen Gatten handle, und in dem Momente, da sie dem schönen Lionel den Helm vom Haupte reißt, zitterte ein Ach über ihre Lippen. Dies vom Dichter seiner Dichtung nicht einverleibte Ach war extemporiert und kann als charakteristisch für das ganze Spiel gelten. In ihrer Auffassung der Rolle ruht alles auf einem Liebesverhältnis, mitunter nicht zum Schaden; und Stellen, die den entsprechenden Ton nicht nur ertragen können, sondern ihn sogar fordern, gelangen ihr durchaus. So beispielsweise das schwer zu sprechende: „Ich sterbe, wenn du fällst von ihren Händen." Überhaupt wolle man aus meinen Ausstellungen nicht den Schluß ziehen, daß das Spiel ohne Wirkung auf mich geblieben wäre. Trotz Ach und Stöckelschuhen traf es mich mehr als einmal, und viele Jungfrauen, die heldischer oder begeisterter auftraten, haben mich kälter gelassen. Am kältesten die deklamatorisch- und blond-sentimentalen. Von diesen ist allerdings Fräulein Borry durch Toupet und Temperament gleich sehr geschieden, und in letzterem, so mein' ich, ruht ihre Kraft und ihr Erfolg. Das Temperament macht zwar noch keine Jungfrau, aber es führt doch in ihre Nähe. Ob das Feuer etwas heiliger oder weniger heilig brennt, es brennt wenigstens. Amphibiale Jungfrauen, wie ich deren so viele gesehen habe, sind die schlimmsten. Enfin, Fräulein Borry war keine Jeanne d'Arc; aber im einzelnen deckte sich's, und im ganzen kam ihr die Verwandtschaft zwischen Vision und Passion, zwischen Prophetie und Chiromantie zu statten.

Wilhelm Tell.

a.

17. August 1870.

Es ist herkömmlich geworden, in großen nationalen Momenten unsern nationalen Dichter zum Volke sprechen zu lassen. Ein Glück, daß wir ihn besitzen, daß seine vor allem spruch- und gedankenreichen Schöpfungen uns für alles, was kommen mag, bereits einen geprägten, längst Allgemeingut gewordenen Ausdruck überliefert haben, der zu rechter Stunde seine ursprüngliche Frische zurückgewinnend neu zündend in alle Herzen schlägt.

Einer Situation wie der gegenwärtigen entspricht nichts besser als der „Tell". Er enthält kaum eine Seite, gewiß keine Szene, die nicht völlig zwanglos auf die Gegenwart, auf unser Recht und unseren Kampf gedeutet werden könnte; und wir müssen uns über den guten Takt des Publikums freuen, das nicht stichwortbegierig mit seinem Beifall im Anschlage lag, sondern ihm nur Ausdruck gab, wo Schweigen ein Fehler der Affektation gewesen wäre.

Die Rütliszene (2. Akt) weckte die erste laute Zustimmung, einen Beifall, der sich zum Schluß der Szene (Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern) noch lebhaft steigerte. Der dritte und vierte Akt ließen die patriotische Erhebung zurücktreten; die dramatische Gewalt des Stückes wird hier eben siegreich über jede andere Empfindung. Nur bei den vielzitierten Worten Tells: „Es kann der Frömmste nicht in Frieden bleiben", Worten, die wie nichts andres unsre gegenwärtige Lage charakterisieren, schlug die Tagesstimmung wieder durch. Herr Berndal (Tell) sprach diese Zeilen rasch, hastig, was meine unbedingte Zustimmung hat, selbst wenn er darin ein leises Zuviel

getan haben sollte. Nichts wirkt verstimmender, als solche Schlagworte mit einem gewissen feierlichen Zurechtrücken an Geist und Körper ausgesprochen zu sehn.

Wiederum hing der fünfte Akt wie ein Bleigewicht an den übrigen vier. Rücksichten, die vielleicht zu Schillers Zeiten noch unerläßlich waren, sind es heute nicht mehr. Die freiheitliche Entwicklung hat die Gemüter so weit geklärt, daß der Tell, der den Geßler erschießt, keine Geister mehr verwirrt. Daneben Johannes Parricida! Der Unterschied zwischen der erlösenden Tat des einen und der verstrickenden Tat des andern ist uns allen ins Herz geschrieben. Wenn etwas uns wieder stutzig und schwankend machen könnte, so wär' es dieser fünfte Akt. Was wir uns selber sagen, darf uns nur einer nicht sagen, und dieser eine ist Tell.

b.

16. Oktober 1889.

Herr Krause gab den Attinghausen, und es gelang ihm, die gerade in seinen beiden Szenen (besonders in der ersten) auf ihrer vollen Höhe stehende Schillersche Dichtung zu schöner Wirkung zu bringen. Und doch konnt' ich mich mit seinem Spiel in beiden Szenen nicht voll einverstanden erklären. Er wollte zuviel daraus machen, was gerade Herr Krause nicht darf, und sprach die berühmten Stellen mit übertriebenem Applomb, sozusagen alles dreimal unterstrichen. Es kriegte dadurch etwas von einem literarhistorischen Vortrag, von einer guten Klassenlektion in Obersekunda (kleine Stadt), wo der alte schillerschwärmende Konrektor sich vorgenommen hat, ein übriges zu tun und seinen Jungens die Schillerworte vom Vaterland und von der Freiheit auf Lebens-

zeit ins Herz zu schreiben. In Perleberg ist das ein Vorzug, auf der königlichen Bühne nicht. Man merkte zu sehr die Absicht. Entschieden nicht geglückt war der Sterbemoment in der zweiten großen Szene. Hier spricht Attinghausen als mahnendes Vermächtnis dreimal das Wort „einig“, was von Mal zu Mal in seiner Wirkung schwächer wurde, statt sich in ihr zu steigern. Läßt es sich nicht anders machen, so würd' ich anraten, es bei zweimal „einig“ bewenden zu lassen; verbietet dies aber der Respekt vor Schiller oder die Rücksicht auf das Publikum, das bei seinem Schiller leicht silbenkontrollierend zu Gericht sitzt, so muß es in Spiel und Vortrag geschickter gemacht werden. Und vielleicht ist der Weg dazu gefunden, wenn sich der Künstler entschließt, an dieser Stelle mehr dem Gesetz der Schönheit als dem der Echtheit zu gehorchen.

Recht gut war Herr Grube als Geßler; sehr abweichend von allen anderen Geßlers, die ich bis jetzt gesehen habe, aber vielleicht gerade dadurch sich einprägend. In der Regel wird der Tyrann betont, Peter der Grausame; Herr Grube dagegen spielt ihn auf den äußerlich feinen und innerlich unangenehmen Hofmann hin, der an irgend einem Königs- oder Fürstenhofe gelernt hat, hochmütig und hämisch zu sein. Dadurch erhält die Figur ein beinah neues Gepräge, das uns der Künstler durch Teint und Haar noch besonders einzuprägen verstand. Er spielt ihn nämlich auf den „Rotkopp“ hin und zwar auf die brandrote Spezies, also äußerster rechter Flügel. Heute, wo Rot wieder einen Pas voraus hat, kann man dies sagen, ohne anzustoßen. Gut war natürlich auch Herr Matkowsky als Arnold vom Melchthal, aber ich wurde seines Spieles doch nicht recht froh. Er wollt' es auch ganz besonders gut machen,

wie Herr Krause als Attinghausen, und versah es dabei wie dieser. Aber es ist doch ein großer Unterschied zwischen beiden. Herr Krause wollt' es ganz besonders gut machen mit Rücksicht auf Schiller; er glaubte das dem großen und geliebten Dichter schuldig zu sein; Herr Matkowsky dagegen wollt' es ganz besonders gut machen mit Rücksicht auf Matkowsky. Herr Matkowsky hat diesen eitlen Drang übrigens nicht immer; merkwürdig zurückhaltend z. B. gibt er den Hauslehrer in Turgenjews „Natalie“. Nun wird er mir erwidern, daß sich ein Arnold vom Melchthal nicht auf die Zurückhaltung hin spielen lasse, was ohne weiteres zuzugeben ist, aber doch bleibt bestehen: sowie man seinem Spiel oder Auftreten etwas von einem „Nun komme ich“ abfühlt, ist es mit einer wohltuenden Wirkung vorbei.

Iffland.

Die Jäger.

30. Januar 1878.

Der Ton, der durch das ganze Stück hin klingt, ist der der Sentimentalität. Es war dies der Ton der Jahrzehnte, in denen das Stück entstand; daher seine große Wirkung in und zu seiner Zeit. Aber diese Zeit liegt nun zurück, und so gewiß wir aus den Hexenprozessen des 16. und 17. Jahrhunderts heraus sind, so gewiß sind wir auch aus den Rührseligkeiten des 18. heraus. Selbst der Rationalismus, wie er sich in diesem Stücke darstellt, erscheint als eine abgetane Sentimentalität und

kramt einen Duldungskatechismus aus, der all seiner liberalen Allüren unerachtet mehr wie Rückschritt als wie Fortschritt berührt. Wir sind entweder viel, viel weiter oder viel, viel mehr zurück, und beides ist ein Vorteil. Nur noch der Philister mit seinem ewigen Hange, zwischen zwei Stühlen zu sitzen, wird in diesem Stücke nach wie vor seine Rechnung finden. Denn so gut es in seiner Art ist, so gewiß hat es sich überlebt. Und das liegt an dem Geist, aus dem heraus es geboren wurde. Die Otto Ludwigschen Gestalten haben einen tiefmelancholischen, die Ifflandschen einen breitsentimentalen Stempel. Das Melancholische wurzelt in der Menschennatur überhaupt, zu allen Zeiten hat es Tiefsinnige und Schwermütige gegeben, und das Verständnis dafür stirbt nicht aus; das Sentimentale aber war eine Erscheinung in der Zeit und kam und ging mit ihr. Und mit ihr die „Jäger".

An Versuchen zu ihrer Wiederbelebung wird es aber noch auf lange hin nicht fehlen. Die Rollen sind immer noch die dankbarsten und ein wahrer Probierstein für die schauspielerische Kunst. Die Aufführung war in den Hauptpartien nicht leicht zu übertreffen, und diesem Umstand ist die beinahe glänzend zu nennende Aufnahme zuzuschreiben, die das Stück fand. Ich habe seit langem nichts Abgerundeteres gesehen; bis zu den kleinsten Rollen hinunter war alles in guten oder besten Händen. Selbst des Pastors Wohlredenheit störte nicht, denn es war eben ein Pastor. Ebensowenig durfte das Bärbel verdrießen, die nicht vergessen konnte, daß sie so hübsch ist. Auf solche Kleinigkeiten hat sich der Tadel zu beschränken. Und daneben des Lobes die Hülle und Fülle. Am glänzendsten war das oberförsterliche Paar: Herr Berndal und Frau Frieb-Blumauer. Wie klassisch und nach meinem Gefühl unübertrefflich Herr Berndal in solchen

alten Isegrimrollen ist, hab' ich mehr als einmal hervorgehoben. Es stimmt alles bis auf das letzte Strichelchen, und manches, was mich sonst an ihm stört, kommt in Wegfall. Von Geflügeltem keine Spur oder auf eine so hohe Stufe gehoben, daß man nur den Eindruck vollendeter Kunst hat. Wenn es möglich war ihn zu übertreffen, so geschah es durch Frau Frieb. Sie hat dieselben Tugenden, dieselbe künstlerische Meisterschaft, gesellt dem Ganzen aber noch einen Herzenston, den man haben muß, der sich nicht lernen läßt. Es war wohl niemand im Hause, der nicht am Schlusse des vierten Akts durch den Vortrag des Liedes „Am Rhein, am Rhein" innerlichst bewegt worden wäre. Diese Früchte der Sentimentalität läßt man sich gefallen, wie denn die Grenzlinie zwischen dem wirklichen Gefühl und dem sogenannten „Gefühlvollen" sehr schwer zu bestimmen ist. Die Pflegetochter Friederike (Fräulein Abich) stimmte das Lied an, und die Familie fiel im Chorus ein. Nun begannen Mutter und Tochter gemeinschaftlich die zweite Strophe, aber schon nach dem ersten Takte schwieg die Tochter, und die Mutter, ohne zu wissen, daß sie schelmisch im Stich gelassen war, sang mit der zitternden Stimme einer in ihrem Herzen bewegten alten Frau die Strophe zu Ende. Das Haus brach in stürmischen Beifall aus.



Kotzebue.

Die Unglücklichen.

31. Dezember 1873.

Den Schluß des Abends machten die Kotzebueschen „Unglücklichen". Mich machten sie glücklich. Man sieht

doch wo und wie. Der Inhalt des Stückes ist der, daß der „unglücklichste Fall aus Schlesien“ entdeckt werden soll. Etwas anzüglich. Es gab Zeiten, wo die Zensur in solchem Fall interveniert hätte. Aber das liegt nun zurück, und wir konnten uns gestern dieser heiteren Lebensbilder freuen. Schaudernd drängte sich dabei in Form eines Regula-de-tri-Exempels die Frage auf: Wenn Kotzebue für seine Lustspiele einen Dolchstoß empfangen mußte, wie viel Dolchstöße muß ein moderner Lustspieldichter für die seinen empfangen? Mehrere Gestalten traten mir dabei angstvoll nah vor die Augen, und ich sah sie dreiundzwanzigfach durchbohrt niedersinken. „Verruchter Casca!“ „Auch du, Brutus!“ Wie viel könnten sie bei dem flach und veraltet gescholtenen Kotzebue lernen! Das einfache aus dem Leben Schöpfen ist freilich nicht das Höchste in der Kunst, aber auch nicht das Niedrigste. Jedenfalls ist es besser als das konfuse Durcheinanderlaufen von zwölf Karikaturen, was sich dann als „Originallustspiel“ anzukündigen liebt.

Kleist.

Die Hermannsschlacht.

19. Januar 1875.

Julian Schmidt schreibt über die „Hermannsschlacht“, daß es mißlich sei, eine Überlistung des Feindes und seine Vernichtung durch überlegene Gewalt auf der Bühne darstellen zu wollen; „nichtsdestoweniger,“ so etwa fährt er fort, „wird dieser Ein-

druck bei Kleist durch den wahrhaft diabolischen Haß, den er seinem Helden leiht, sehr wesentlich verändert. Man kann über diesen Haß erschrecken, man kann ihn mißbilligen, aber er macht einen dramatischen Eindruck." Dies ist sehr wahr, wobei übrigens noch zu untersuchen bliebe, ob das, was eine so mächtige Wirkung übt, nicht mehr in einer glühenden Vaterlandsliebe, die erst den Haß gebiert, als im Hasse selbst und seinem Diabolismus zu suchen ist. Vielleicht ließe sich noch um eine Stufe tiefer graben und das Hinreißende, das diesem Drama eignet, vor allem in der Gewalt seiner Gefühlswahrheit erkennen. Es ist absolut phrasenlos. Kleist schrieb das Stück im Degout gegen die Tugendbündler, frontmachend gegen die Welt der „schönen Worte", und man muß ihm nachrühmen, seiner Aufgabe gerecht geworden zu sein. Die vaterländische Intention, sei es in Liebe oder Haß, haben hundert andere mit ihm gemein; aber was unter den Dramatikern dieses Jahrhunderts keiner hat wie er, das ist die großartige Unsentimentalität, die Schlichtheit des Ausdrucks, auch da noch, wo sich Unerhörtes vollzieht. Die Dinge sind groß, nicht die Worte. All dies lediglich auf eine gesunde Intensität des Hasses, die nichts Redensartliches aufkommen ließ, zurückführen zu wollen, wäre grundfalsch. Neben seinem starken patriotischen Empfinden läuft vielmehr ein ebenso starkes ästhetisches Empfinden her, das erst die Einheit des Tones, die Vortrefflichkeitsübereinstimmung in allen Teilen der Dichtung, auch in den divergierendsten, schafft. Haß gegen die Unterdrücker und Degout gegen die Redensartler hätten nicht ausgereicht, die Phrase aus den politischen Szenen dieses Dramas zu bannen; daß die Phrase überhaupt fehlt, ist nicht das Resultat des echten Patrioten, sondern des echten Dichters. In seinen anderen Stücken

unterliegt Kleist gelegentlich einer sich geltend machenden romantischen Laune; aber auch von einer solchen ist diese „Hermannsschlacht“ frei. Einige wenige Szenen könnten vielleicht auf solche Marotte hin gedeutet werden. Indes mit Unrecht. Sein Haß, dem er Ausdruck geben wollte, zog an diesen immerhin gewagten Stellen nur die Konsequenzen. Er erschrak vor nichts; aber er suchte nicht diese Schrecknisse; sie gaben sich ihm.

Prinz Friedrich von Homburg.

a.

10. Oktober 1876.

Die Intendanz der königlichen Schauspiele, den hundertjährigen Geburtstag Heinrichs v. Kleist zu feiern, hatte den „Prinzen Friedrich von Homburg“ ausgewählt, das schönste und vollendetste Stück, das uns der unglückliche, an der Zeiten Mißgunst gescheiterte Dichter hinterlassen hat. Sein schönstes und vollendetstes Stück, vielleicht überhaupt ein vollendetes, wenn es statthaft ist, eine dramatische Arbeit ganz allein aus sich selbst heraus zu beurteilen und sich einfach die Frage vorzulegen: wurde die gestellte künstlerische Aufgabe von dem Dichter gelöst? Die Frage ist unbedingt mit einem Ja zu beantworten. Selten wird in der dramatischen Kunst das in einem einzelnen Fall Gewollte in einem gleich vollkommenen Grade erreicht worden sein.

Die Anfechtungen, die das Stück erfahren hat, haben sich auch in der Tat immer nur darum gedreht, ob das Gewollte ein Wollenswertes, überhaupt ein Zulässiges war; mit anderen Worten, ob es gestattet war, dem Heldenprinzen, der am Tage von Fehrbellin bereits seit siebzehn Jahren ein silbernes Bein und seit vierzehn

Jahren einen goldenen Trauring trug, nicht bloß nach dem Vorbilde des Goethischen Egmont in einen jugendlichen Liebhaber, sondern die Metamorphose steigernd sogar in einen romantischen jugendlichen Liebhaber, wie er nur im Jahre 1810, in der Zeit von Tieck, Kleist und Novalis denkbar war, umzuwandeln? Gewiß liegt hier die angreifbare Seite des Stückes; um so angreifbarer, als nicht nur das schöne historische Gepräge, das ihm im übrigen eignet, benachteiligt, sondern auch wenigstens momentan nach der rein dichterischen und menschlichen Seite hin das Interesse geschädigt wird, das wir dem Helden des Stücks entgegenbringen. Wir können ihm gleich in den ersten Szenen nicht folgen, weil wir ihn nicht verstehen; Nachtwandlerei, romantische Caprice und romantische Prätension entfremden ihn uns, noch ehe wir Zeit gehabt haben, ihn von seiner tieferen Seite kennen und lieben zu lernen, und so ziehen denn die ersten anderthalb Akte, die als Exposition gelten können, ebenso reich an Verstimmungen wie an wechselnden Bildern an uns vorüber.

An dieser Tatsache ist nichts zu ändern. Auch die festesten Enthusiasten, die seit einer Reihe von Jahren beflissen gewesen sind, die alte Kleist-Nationalschuld redlich abzuzahlen, haben meines Wissens keinen Versuch gemacht, diese Einleitungsszenen oder die unmittelbare Wirkung, die sie hervorbringen, zu feiern oder zu rechtfertigen. Allein es bedurfte eines solchen Versuches auch nicht. Das Stück selbst übernimmt es, alles wieder in Balance zu bringen. Es äußert eine von Akt zu Akt sich steigernde, rückwirkende Kraft, die so groß, so erobernd ist, daß wir des letzten Restes von Mißmut, den die romantische und scheinbar willkürliche Exposition in uns geweckt hatte, nicht nur quitt werden, sondern

uns auch schließlich zu dem halb widerwillig, halb freudig gegebenen Geständnis bequemen: wenn wir das Stück in seiner Schönheit und Macht überhaupt wollen, so müssen wir auch das wollen, was uns an ihm verdroß. Ein Triumph der Kunst, der sich in allen Kleistschen Arbeiten ausspricht, in diesem „Prinzen von Homburg" aber vielleicht am meisten. Die Klarheit und Konsequenz des Gewollten, das uns überkommende Gefühl absoluter künstlerischer Notwendigkeit entwaffnen zuletzt jeden Widerspruch und zwingen uns, auch das uns Widerstrebende — das doch seinerseits erst das eine Vollkommenheit darstellende Ganze wieder zu dem macht, was es ist — an den Anerkenntnissen dieser Vollkommenheit teilnehmen zu lassen. Gewiß wäre eine andere Lösung der Aufgabe nicht nur denkbar, sondern in gewissem Sinn auch wünschenswert gewesen, aber keine hätte vermocht, ein in sich geschlossenes, alle Disharmonien glänzender lösendes, dabei zugleich durch größere Kraft und Kühnheit ausgezeichnetes Kunstwerk herzustellen.

b.

22. Oktober 1889.

Herrn Matkowskys Prinz von Homburg ist nicht nach meinem Geschmack, aber sein Spiel gab keine Veranlassung, den Applaus, der ihm zuteil wurde, mit Zeichen entschiedenen Mißfallens zu begleiten. Er spielte den Prinzen nicht schlechter und nicht besser, als er alle derartigen Rollen spielt. Seine Beziehungen zu Kunst (dem Schauspieler, gestorben 1859) sind intimer als zur Kunst; aber daß er als „Heldenspieler" älteren Datums mit Mitteln wirkt, die heute nicht mehr recht gelten, darin müssen wir uns

ergeben und haben nur an Abenden, wo's zu toll kommt, ein Recht zur Auflehnung. Von einem solchen Zuviel konnte aber gestern keine Rede sein. Es war die herkömmliche degagierte Haltung, der schöne Mann, das Kopfwerfen, die rollenden Molltöne (die mich, wenn ich sie jeden Tag hören müßte, freilich nervös machen würden), der bekannte Gegensatz von wild und weich, von Sturm und Ruhe — kurzum Matkowsky. Am meisten aber war er es in dem Moment, da er sich vor der Kurfürstin niederwirft, nicht bloß um rettungsuchend seinen Kopf in dem Schoß der Fürstin zu bergen, sondern um Rollbewegungen, ja, man verzeihe den Berolinismus, Einmuschelungen darin vorzunehmen. Natürlich läßt sich auch das psychologisch rechtfertigen; bei gutem Willen geht alles. Die ganze Haltung des Prinzen, als er den Tod vor Augen sieht, ist nur aus einem überaus exzentrischen Wesen zu erklären, und ist diese Exzentrizität erst einmal zugegeben, so ist es schwer, ihr Grenzen anzuweisen. Indessen wenn der Charakter der darzustellenden Figur auch jedes Maß von Exzentrizität zuläßt, so muß doch zuletzt nicht bloß der Charakter, sondern auch das Schönheitsgesetz befragt werden. Selbstverständlich hatte das Spiel des Herrn Matkowsky auch wieder große Momente, so namentlich die Szene, wo die Prinzessin ihm den Brief und in eben diesem Briefe, freilich an Bedingungen geknüpft, die Begnadigung des Kurfürsten bringt. Hier war alles schön, würdig, edel. Herrn Matkowskys Spiel ist eben eine merkwürdige Mischung von kritikloser Entfaltung rein äußerlicher Mittel und Gaben mit Genieblitzen und instinktiver Trefffähigkeit. Er steht neben Clara Ziegler, ist ihr aber freilich sehr überlegen. Seine Kunst ist ein Zurückgreifen auf eine Schule, die längst vom Schau-

platz abgetreten ist und deren Erloschensein man nicht beklagen kann.

Fräulein Poppes Natalie konnte nach der Erscheinungsseite hin genügen, aber es fehlte das scharfe Charakterprofil, und mehr als die Hälfte blieb außerdem unverstanden. Dies nicht mehr folgen Können, einfach weil man wohl Töne, nicht aber Worte hört, wird immer mehr ein Leidwesen. Ich nähme gern die halbe Schuld davon auf mich, wenn nur nicht die mit schärfstem Ohr ausgestattete Jugend dasselbe Klagelied sänge. Daß es so ist, liegt an vielerlei, darunter an manchem, was sich nicht ändern läßt; aber eines ist zu ändern, wenn man will. Der unglückselige Hang, immer ein volles, echtes Lebensbild zu geben, hat nachgerade dahin geführt, daß man die Schauspieler viel, viel mehr von ihrer Rücken- als ihrer Frontseite kennen lernt; sie sprechen in die Bühne hinein, statt aus ihr heraus, und überlassen es dem Publikum, sich aus den mühevoll erhaschten Brocken die Sache zurechtzulegen.



Raupach.

Vor hundert Jahren.

7. September 1870.

Es sind jetzt an die dreißig Jahre, daß ich dieses Stück bald nach seinem Erscheinen sah. Seitdem nicht wieder. Rott als Fürst Leopold, Stawinsky als Joachim Lange, Gern als Pedell. Ich habe alles noch deutlich in Erinnerung, auch daß ich das Haus in einem Gefühl patriotischer Befriedigung verließ.

Wie anders sah mich diese Raupachiade jetzt an! Ein bühnengeschicktes, effektvolles, aber innerlich hohles Ding, unwürdig, grundsatzlos, ethisch verwirrend, weil alles richtige Empfinden darin auf den Kopf gestellt wird.

Der alte Dessauer, der den Mittelpunkt des Stückes bildet, wirbt in schnöder und betrügerischer Weise einen Rekruten; dieser Rekrut wird ihm durch Joachim Lange, den Prorektor Magnifikus, wieder genommen; der Fürst plant nunmehr Rache, steht auf dem Punkt, einem ehrsamen Haus einen Schabernack anzutun, der als Schimpf endigen muß, und wird an diesem Racheplan lediglich durch die Stegreifrede eines Predigtamtskandidaten gehindert, der Feldprediger, allenfalls aber auch Tambour werden will und dem Fürsten auf dessen Andringen, man verzeihe den Ausdruck, eine moralische Pauke hält. Die ganze Szene degoutant.

Wir wollen nun einmal annehmen, daß dies alles Fürst Leopoldisch gewesen sei, so ist dennoch mit der bloßen äußerlichen Beweisführung, daß sich dies alles einmal ereignet habe, gar nichts bewiesen. Wer uns ein Charakterbild des großen Friedrich geben will und uns weiter nichts von ihm vorzuführen weiß, als daß er Spaniol schnupfte, den „Condé“ mit Melonen und seine Kammergerichtsräte mit Sottisen regalierte, der hat zwar an und für sich richtige anekdotische Züge aneinandergereiht, aber er hat uns kein wirkliches Bild des großen Mannes gegeben, kein Bild, wie es von der Bühne her zu uns sprechen soll. Ebenso hier. Was immer die Gebrechen der Fürst Leopold-Zeit gewesen sein mögen, die ganze Epoche hatte ihren ernsten, sittlichen Kern, einen Kern, den die moderne Geschichtschreibung längst erkannt und betont hat. Erst die Raupach-Epoche, hundert Jahre später, hatte von alledem verschwindend wenig aufzuweisen und war in miß-

verstandener Loyalität, in Zeitanschauungen, die die Signatur Wittgenstein tragen, so heruntergekommen, daß ihr Blick und Verständnis fehlte für das Große und Sittliche jener Alten-Dessauer-Zeit, deren Preußisch-Charakteristisches sie in Erscheinungen sah, die bloß Nebensache oder Zufälligkeiten oder Auswüchse waren. Das Preußisch-Charakteristische in Anschauungen und Gesinnungen finden wollen, wie sie sich in diesem Raupachischen Stücke dokumentieren, dagegen muß ich um so feierlicher Protest einlegen, je mehr es gerade das verschiebt und verzerrt, was unser Bestes ist, unsere soldatische und unsere protestantische Tüchtigkeit. Wer geneigt ist, wie der schon zitierte Kandidat Starke, auf Kommando nach Art eines Deklamators, der sich einem Theaterdirektor vorstellt, dem alten Dessaner die Hölle heiß zu machen, der ist kein Repräsentant der protestantischen Tüchtigkeit jener Epoche, und wer wie Korporal Sturm mit bewegter Bierstimme eine Rede über „militärische Ehre“ hält, nachdem er eben die nichtsnutzigsten Andeutungen gemacht hat, wie dem ehrsamen Hause des alten Prorektors am besten beizukommen sei, der ist kein Repräsentant unserer soldatischen Tüchtigkeit, auch nicht einmal der Tüchtigkeit, die bei Mollwitz siegte und die Höhen von Kesselsdorf stürmte. So war die Zeit nicht. War sie aber so, so ist ihre künstlerische Heraufbeschwörung der größte Tort, der unserer Vaterlandsliebe angetan werden kann, so geziemt es sich nicht, diese Schnödigkeiten uns vorzuführen, denn sie sind zu ernst und greifen zu tief ein, um bloß von ihrer humoristischen oder possenhaften Seite betrachtet werden zu können. Mich verletzten diese Dinge von Anfang bis zu Ende, vielleicht um so mehr, weil ich in der Tat hoch denke von militärischer Ehre, von jener wirklichen, die in diesen Tagen und Wochen unter Dransetzung von

Leib und Leben wieder ihre höchsten Triumphe gefeiert hat. Eben weil ich diese Ehre liebe, deshalb ist mir ihr Zerrbild verhaßt. Das Publikum aber, das alle diese entgegenstehenden Dinge als sich von selbst verstehend mit offenbarer Vergnüglichkeit hinnahm, war mir unverständlich. Ich empfand mit lebhaftestem Bedauern, daß von einer sittlichen Stellung zu den Dingen, die von der Bühne her zu uns sprechen, gar keine Rede ist, und daß die bunt wechselnden Szenen, wie sie da oben kommen und gehen, nur daraufhin angesehen werden, ob sie amüsieren oder nicht.



Karl Blum.

Der Ball zu Ellerbrunn.

28. Februar 1881.

Viele der älteren Generation Angehörige lassen sich gern an die stille Zeit erinnern, da Charlotte v. Hagn ungefähr dasselbe bedeutete, was jetzt Bismarck bedeutet, und andere minder pietätvoll Geartete, die jene zurückliegenden dreißiger Jahre gleicherweise noch erlebt, aber freilich nie bewundert haben, werden sich angesichts solcher Stücke des unendlichen Unterschiedes zwischen der vor- und nachmärzlichen Epoche dankbar bewußt. Zu dieser letzteren Gruppe gehör' ich selbst. Ich sehe diese Stücke gern, um mich — alles Bedenklichen ungeachtet, was täglich als „neue Zeit“ an einen herantritt — an den Riesenfortschritt erinnern zu lassen, den wir seitdem gemacht haben. In dem künstlerischen Wert oder Nichtwert der zurückliegenden und gegenwärtigen Epoche liegt dieser

Unterschied nicht, er liegt vielmehr in dem verschiedenen Anschauungskreise, den uns die Stücke von damals und heute vor Augen führen. Auch in dem Schlechten, was uns die jetzt lebende Stunde bringt, ist etwas von wohltuend freier Bewegung erkennbar, während selbst das verhältnismäßig Gute jener Tage den Eindruck einer peinlichen Kleinheit und Enge auf uns macht. Es gab nur drei Gesprächsstoffe: Hof, Armee und Theater; und das Fehlen aller großen, einer Teilnahme würdigen Interessen schuf eine Sterilität des Daseins, von der die Lustspiele jener Zeit und unter ihnen auch der „Ball zu Ellerbrunn“ ein nur zu getreues Abbild geben.

Raimund.

Der Verschwender.

a.

13. Dezember 1874.

Zum Besten der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger war letzten Sonntag eine Matinee im königlichen Opernhause veranstaltet und Raimunds „Verschwender“ für die Darstellung gewählt worden. Eine vorzügliche Wahl auch rein äußerlich schon dadurch, daß die dem Stücke zugehörigen Gesangspiecen unserm Opernhauspersonal oder doch einigen seiner hervorragenden Mitglieder Gelegenheit gaben, sich an der Aufführung zu beteiligen. Herr Direktor Jauner vom Carltheater in Wien hatte die Rolle des Valentin übernommen. Zudem waren selbst die kleinsten Partien

in allerbesten Händen, und ein Blick auf den Zettel oder auf die Besetzung, die längst vorher durch die Zeitungen bekannt gegeben war, ließ nur wenige Lieblingsnamen vermissen. Herr Döring und Frau Frieb, Herr Berndal und Frau Erhartt, Herr Kahle und Fräulein Meyer — alle waren unter den Mitspielenden und hatten, wie uns das bis auf den letzten Platz besetzte Haus erkennen ließ, ihre alte Anziehungskraft geübt. In der Tat, der „cause célèbre" der vorigen Woche, dem Turnier am Molkenmarkt, der erbitterten Schlacht, die (hie Welf, hie Waibling) zwischen Staatsanwaltschaft und Verteidigung, zwischen Tessendorf und Munckel-Dockhorn geschlagen wurde, ihr war plötzlich in der Anschauung und in dem Begehr unseres Publikums eine Konkurrenzzelebrität erwachsen, und sehr ähnlich wie — einer bekannten Schilderung Thackerays in Vanity-Fair nach — am Vorabend von Ligny-Waterloo alle in Brüssel lebenden Engländer sich nicht um die große Schachpartie Napoleon-Wellington, sondern nur um die Chance oder Nichtchance kümmerten, die jeder einzelne hatte, zum Ball des Herzogs von Richmond geladen zu werden, in sehr ähnlicher Weise ging am Freitag und Sonnabend die Arnim-Bismarckfrage in der Frage nach einem Matineebillett unter.

Nicht ganz mit Unrecht. Denn es war eine Mustervorstellung, in der auch das Nebensächlichste zur Geltung kam. Den eigentlichen Triumph trug aber doch das Stück selbst davon. Im einzelnen ist vieles angreifbar. Der Feenapparat wirkt pappern; an eingestreuten Plattitüden ist kein Mangel, aber das Ganze erweist sich als aus einer liebenswürdig-poetischen Seele heraus geboren und übt eine so natürliche und so schöne Macht über unser Herz, wie kein anderes derartiges Stück, das ich kenne. Der

Grundgedanke ist entzückend. Dieser aus der Zukunft gespenstisch heraufgespiegelte Bettler, die Steigerung in der szenisch-dramatischen Verwendung dieser Gestalt: erst auf der Schloßterrasse sitzend, dann hineingestellt in das Portal einer Alpenlandschaft, endlich im schwanken Boot in Nacht und Sturm dem Flüchtigen nachrudernd, an seine Ferse sich heftend, sein Schatten und sein Schicksal zugleich — all dies zählt zu dem unmittelbar Erschütterndsten, das irgendwo zu finden ist. Innerhalb der Welt des Phantastisch-Sentimentalen ist dieser Bettler ebenso bedeutend und ebenso wirkungsvoll, wie es die Gestalt Banquos innerhalb der Welt des Grausigen und des Phantastisch-Erhabenen ist. Die Macht beider liegt in ihrer bloßen Erscheinung. Aber wie viele Kräfte müssen vorher tätig gewesen und aus rätselvoller Tiefe aufgewachsen sein, um der bloßen Erscheinung diese Macht zu sichern! Wer es äußerlich und unberufen versuchen wollte, würde die Wahrnehmung machen, daß auch Gespenster scheitern können.

b.

21. April 1886.

Daß sentimental-phantastische Liederspiele der Art nicht mehr geschrieben werden, ist ganz in der Ordnung, aber daß wir den einen Raimund haben, ist ein Glück. In toter Nachahmung sind diese Sachen geradezu schrecklich, als natürliche Hervorbringungen einer ganz eigenartigen Natur aber sind sie schlechtweg entzückend, auch mit ihren Fehlern, ja zum Teil durch diese Fehler. Die zum Vergnügen der Einwohner kalt und ungläubig hergeschleppte Fee bedeutet nicht mehr und nicht weniger als Albernheit und Langeweile; findet sich aber wer, dem diese arme Welt wirklich noch mit Wundern gesättigt ist,

der einfachen und demütigen Herzens an sich selbst empfindet, daß unsere Kraft und Klugheit nichts und der Wille höherer Mächte, welchen Namen wir ihnen auch geben mögen, alles bedeutet, der darf auch Schutzgeister in Tüll und Wolkenwagen erscheinen lassen und bei diesem sinnigen Spiele der Sympathien aller ähnlich Empfindenden sicher sein. So kindisch alle diese Dinge dem einen oder andern erscheinen mögen, so handelt es sich dabei doch in Wahrheit um letzte, große Fragen, und wer sich, ohne krankhaftem Mystizismus verfallen zu sein, jeden Augenblick seines Lebens in einer bestimmenden Hand eines Wesens fühlt, das dem, was wir unseren Willen nennen, billigend oder hindernd zusieht, der glaubt auch an Cheristane und hört, wenn sie süße Worte spricht, kaum heraus, daß es Fräulein Clara Meyer ist. Der moderne oder gar erst modernste Mensch in seinem Realismus und seiner Selbstgerechtigkeit wird sich freilich hiergegen auflehnen; aber unter denen, die noch die Raimundtage miterlebt haben, wird doch dieser und jener zu finden sein, der es alles Ernstes vorzieht, sein Leben statt durch einen Kommerzienrat durch eine Fee bestimmt zu sehen. Ich persönlich gehöre ganz entschieden zu diesen. Wenn ich aber die Raimundschen Feen auch als Geschmackssache zugeben und fallen lassen will, auf dem Raimundschen Bettler, dieser so bedeutsamen, so tief aus dem Born echtester Poesie geschöpften Gestalt in diesem seinem herrlichsten Stücke, muß ich bestehen. Bemerkenswert ist noch der für den Verschwender brillant gewählte Name v. Flottwell. 1834 war gerade die Flottwellzeit und Raimund las den Namen jeden Tag in der Zeitung. Und so wird man denn vielleicht sagen dürfen: dieser Mortimer kam ihm sehr gelegen.

Grillparzer.

Des Meeres und der Liebe Wellen.

13. Februar 1874.

Die Tugenden dieses Stückes, das die Hero- und Leandersage behandelt, sind sehr groß, die Mängel sehr gering. Hätte es dem Dichter beliebt, die zweite Szene des vierten Aktes (die Hütte des Leander, in die dieser nach seiner ersten Schwimmfahrt zurückkehrt) zu streichen oder doch zu modeln und die beiden Hälften des fünften Aktes in ein kurzes Ganzes zusammenzuziehen, so würden wir die Arbeit als etwas absolut Vollendetes ansehen, dem innerhalb unserer dramatischen Literatur nur sehr wenige Hervorbringungen zu vergleichen sind. Überlegen für meine Empfindung ist ihm nur die „Iphigenie". „Tasso" ist undramatisch und hat keinen Schluß; die „Braut von Messina", bei allem, was sie an gestaltender Kraft voraushaben mag, entbehrt jener lyrischen Vertiefung, die den unaussprechlichen Zauber dieser Grillparzerschen Dichtung bildet. Man hat freilich gerade aus dieser Vertiefung einen Vorwurf herleiten oder doch den Stoff als zu lyrisch verurteilen wollen, ohne Ahnung davon, daß das Lyrische auch innerhalb des Dramas immer der Wundervogel bleibt, der uns die goldenen Eier schenkt. Denn in der Tat: wenn es etwas gibt, was in einem allerhöchsten Sinne noch dramatischer wirkt als das schlechtweg Dramatische, so ist es jene Lyrik, die ein Dichtergenius oft durch eine scheinbar kleinste Zutat in das Dramatische zu erheben versteht. Und das tat Grillparzer hier. Den eigentlich tragischen Konflikt, an dem es dem Stoffe bis dahin fehlte, durch die von ihm ersonnene

Priesterinnenschaft Heros in geschickter Weise vorbereitend wandelte er das bis dahin lyrische Motiv in ein dramatisches um. Das Ei des Columbus hier wie allerorten. Die Verdienste des Dichters sind aber durch dieses Kennzeichen des Genies, den glücklichen Einfall, von dem nachher jeder vorgibt, daß er ihn auch gehabt haben würde, nicht erschöpft. Was Grillparzer fähig machte, diesen Stoff so zu formen, wie er es tat, ist, daß ihm die Gestalt der Hero aus einer stillen Seele erblühte, aus einer stillen Seele, die die Reinheit zur Voraussetzung hat. Denn unbeschreiblich schön und wahr zugleich heißt es in der Dichtung selbst:

Der Quell im Innern,
Ach, nur bewegt, ist er auch schon getrübt.

Das Zeichen, in dem dieses Stück siegt, ist seine Lauterkeit; und ihr Modernen, die ihr den „Zug des Herzens“ als ein neues Evangelium predigt, lernt hier, daß es, um das wirklich Richtige zu treffen, auf das Herz ankommt, das die Berechtigung des Natürlichen auf Kosten des Gesetzes proklamiert. Wer das Gesetz, ohne es anzuzweifeln und zu verhöhnen, einfach durchbricht und die Konsequenzen seines „ich tat nur, was ich mußte“ willfährig auf sich nimmt, dem jubeln immer die Herzen zu. Und von Rechts wegen. Denn beide Teile, das Ewige und das Menschliche, gehen siegreich aus dem Kampfe hervor.

Dem hochdramatischen Teil ihrer Hero-Rolle, der Entwicklung großer Leidenschaft im fünften Akt, war Fräulein Clara Meyer nicht gewachsen. Dies Kraftmaß hat sie nicht und wird sie nicht haben. Aber ihr Triumph bis dahin war so vollständig, daß das Haus über die Mängel, die ihr Spiel während der letzten zwei Szenen begleiteten, gern hinwegsah. Es durfte

dies kaum anders sein, da es eben dieselben Szenen sind, wo auch die Schwächen der Dichtung liegen. Von dem unglücklichen Patkul wird erzählt, daß er nach dem dritten Hiebe (sein Kopf fiel erst beim elften) sich aufgerichtet und gerufen habe: „Kopf ab"; an diese Schreckensgeschichte wurd' ich während der letzten zwei Szenen beständig erinnert. Wenn Hero die Leiche Leanders erblickt und aufschreiend zusammenbricht, muß sie tot sein. Ich glaubte auch, sie sei es. Statt dessen rafft sie sich wieder auf, um in ganz ähnlicher Weise in Pausen von fünf und zehn Minuten noch zwei-, dreimal zusammenzubrechen, so daß das furchtbare Wort jenes livländischen Edelmanns leis bittend über meine Lippen kam.

Die Rolle des Leander (Herr Ludwig) steht hinter der der Hero sehr zurück. Im ersten Akt ist er ein Schweigender, im fünften ein Toter. Wir sehen ihn auf der Bahre oder, von den Wellen angetrieben, in den rotblühenden Büschen am Strande. Leander in Oleander. Der vierte Akt zeigt ihn uns in seiner Hütte bei Abydos. Diese ganze Szene ist die schwächste des Stückes. Bleiben für den Leander nur der zweite und dritte Akt, von denen der zweite sich der Schweigeaufgabe des ersten zu erheblichem Teil anschließt. Aber der dritte gleicht in seiner großen Szene mit Hero alles wieder aus. Hier wetteiferten wie die Rollen so auch ihre Darsteller.

Ich nenne noch als wohlgelungen die Rolle der Mutter Heros (Frau Frieb-Blumauer). An Frau Frieb bewundern wir in Rollen wie dieser immer jenen hingebenden Ernst, der ebenso ein Beweis ihrer liebenswürdigen wie ihrer echtkünstlerischen Natur ist. Wer über dies beides nicht verfügt, „macht" dergleichen bloß „ab" und schädigt die Wirkung des Stücks durch seine Indifferenz oder gar durch seine Widerwilligkeit. Frau Frieb

weiß am besten, daß ihr der Beifall in Benedix' „Störenfried" oder „Gegenüber" sicherer ist als bei Heros Mutter, aber sie läßt es weder den Dichter noch die Rolle entgelten.

Der Traum ein Leben.

8. März 1884.

Dies ausgezeichnete Stück von eminent poetischer Vornehmheit erzielte bei seiner Wiedervorführung einen großen Erfolg, größer als vor sechs Jahren, was ich weniger einer gelungeneren Darstellung als einem sich vorbereitenden Umschwung im Geschmacke des Publikums zuschreiben möchte. Man fängt an, kommerzienratübersättigt zu werden, und sehnt sich wieder nach dem Quell echter Dichtung. Wächst diese Sehnsucht, so werden sich auch wieder Poeten finden wie Grillparzer.

Die Dichtung ist von einer stark ethischen und erziehlichen Kraft, und alle Mittel sind aufgewandt und erfolgreich aufgewandt worden, uns die Wahrheit dieser Kraft ans Herz zu legen. In der Regel wird einem das sogenannte „bessere Teil" immer nur gepredigt, gepredigt in öden Redensarten, die gleichgültig an unserem Ohr hin verhallen; hier aber empfinden wir das bessere Teil und tun einen Schritt vorwärts auf dem Wege fruchtbringender Erkenntnis.

Der Kern des Stückes ist nur ein Traum, was mich bei der ersten Aufführung am 12. Dezember 1878 aussprechen ließ, „die dramatische Wirkung verliere durch die Vorstellung von der Unwirklichkeit des sich vor unseren Augen Vollziehenden". Ich sagte damals: „Daß dies alles nur Traum ist, ist ein Übelstand. In dem Augenblicke, da wir uns zu Haß oder Liebe hingerissen fühlen,

erinnern wir uns oder werden daran erinnert, daß die ganze Fülle der Gesichte eben nur als Schemen anzusehen ist. Das beeinträchtigt aber den Effekt. Der „Macbeth" ist auch eine Ehrgeiztragödie. Und nun denke man sich den ganzen „Macbeth" geträumt. Die Hexen und Banquo und die nachtwandelnde Lady wären von dem Augenblick an nur noch halb sie selbst."

So damals. Ich stelle mich heut einigermaßen anders zu der Frage. Die Wirklichkeit spricht von der Bühne her überhaupt nicht zu uns, sondern nur ihr Schein, und ob dieser Schein das Widerbild von Leben oder Traum ist, ist ziemlich gleichgültig. Nicht die Genesis des „schönen Scheins" ist das entscheidende, sondern sein Kolorit, seine Leuchtkraft; und nicht auf die Zwischenstufen seiner Entwicklung kommt es an, sondern auf die Intensität seiner selbst. Es gibt weniges, was so rührt und erheitert, so hinnimmt und entzückt wie gute Märchen, und doch ist es eine erdichtete Welt oder — was dasselbe sagen will — eine Traumwelt, in die das Märchen uns einführt.

Fräulein Barkany gab als Mirza ein gefälliges Bild, aber sentimentalisierte die gute Wirkung des Bildes wieder fort. An einer Stelle hat sie zu Rustan die ziemlich einfachen Worte zu sagen: „Und das Abendessen wartet." Es klang aber in ihrem Munde, wie wenn der Sprosser schlägt, und eine Welt voll Tiefsinn und hinsterbendster Liebe zitterte schwermütig in dieser Aufforderung zum Vesperbrot.

Scribe.

Der Damenkrieg.

4. November 1876.

Das Stück hat eine Menge höchst bedenklicher Stellen, selbst solcher, die über das Einzelne hinaus das Ganze treffen. So nehm' ich beispielsweise Anstoß daran, daß sich die schöne gräfliche Nichte bereits in den Helden verliebt, ehe sie noch weiß, daß dieser nicht der Kammerdiener Charles, sondern Kapitän Heinrich v. Flavigneul ist. Im Leben darf dies vorkommen, im Stück aber ist es ein Makel; der reine ästhetische Eindruck wird dadurch gestört. Es liegt nicht der geringste Grund vor, eine junge Dame moralisch zu beanstanden, weil ihr der Diener ihres Hauses ein Interesse eingeflößt hat, das sie nur sich selber mit Widerstreben gesteht; sie kann unsere Braut werden; aber auf der Bühne hört sie auf, unsere Heldin oder auch nur ein Gegenstand unseres Interesses zu sein. Es ist dies einer jener Fälle, wo die Kunst strengere Gesetze hat als das Leben. Dadurch, daß der Diener schließlich kein Diener ist, wird nichts geändert. Ich begnüge mich mit Herausgreifung dieses einen Zuges; das Stück enthält deren mehrere. Allein diese Mängel sind französische Mängel, über die eine französische Aufführung hinweghilft. Sie mindern sich unter der Raschheit des Spiels, unter der Eleganz der Erscheinung, unter der Lebenswahrheit aller Formen — sie mindern sich oder sie verschwinden wohl gar ganz. Das vermag jedoch eine deutsche Aufführung, auch die beste, nicht zu leisten. Es liegt darin kein Vorwurf. Jedes Volk hat nationale oder ge-

sellschaftliche Typen ausgebildet, deren vollkommene Darstellung nur ihm gelingt. Nicht bloß auf der Bühne; überhaupt in der Kunst. „Kein Franzose", so versicherte mir ein befreundeter Maler, „kann einen preußischen Militärstiefel zeichnen; er bringt die Falte nicht heraus." Wenn englische Illustratoren einen Berliner Subskriptionsball skizzieren, so glaubt man lauter Ladies tanzen zu sehen. Alle Kunst ist national-befangen, und deutsche Schauspieler werden in der Wiedergabe spezifisch französischer Elemente nie ganz reüssieren. „Sie bringen eben nicht die Falte heraus." An dieser Falte hängt aber oft das Leben der ganzen Sache.



Feenhände.

31. Oktober 1871.

Widerstreitende Empfindungen haben mich begleitet. Es konnte nicht anders sein. Das Ganze ist eine Mischung von bewährter, liebenswürdiger Routine auf der einen Seite und von häßlicher Kondeszendenz gegen die Tagesphrase auf der anderen. Hier soll die Neuheit und Pikanterie liegen; diese Pikanterie ist aber nur Gesinnungslosigkeit, ein rücksichtsloses Rücksichtnehmen auf das eine: Was wirkt heute? Was will der Epicier hören und sehen? Aus diesem feigen sich Unterwerfen, worin die französischen Schriftsteller (und die populären am meisten) immer groß waren, ist zu erheblichem Teile das Unheil entstanden, das alle zwanzig Jahr einmal in dieser oder jener Gestalt über die Pariser Bevölkerung hereinbricht. Alles, was berufen wäre, geistig zu leiten, zieht es vor, servil die Schleppe zu tragen, und wenn dann die Saat auf-

geht, dann ist ein Verwundern, dann gibt es ein Weißwaschen oder wohl gar eine sittliche Empörung; und die Deportationsschiffe füllen sich mit Tausenden, die an einem warmen Sumpfplatz die Zeche bezahlen müssen. Der ältere Dumas — in vielen Beziehungen der Liebenswürdigsten einer, die je gelebt — er teilte nichtsdestoweniger die große Krankheit seiner Nation, und als er 1848 in die Assemblee gewählt werden wollte, empfahl er sich seinen Wählern nicht als Alexander Dumas, sondern als „Arbeiter" und rechnete seinen anwesenden neuen Kollegen vor, welchen Nutzen er der Produktion oder der Ouvrierschaft Frankreichs dadurch getan habe, daß er durch seine Arbeit die Arbeit von drei Papiermühlen, sechs Setzern und wenigstens 600 Theaterleuten gesichert habe. In ähnlicher Weise proklamiert der alte Scribe in diesem seinem Lustspiel den Satz, daß der alte Adel, wenn er in der Klemme ist, am besten tut, ein Putzgeschäft zu etablieren. Dies muß natürlich sämtliche Näherinnen von Paris, sämtliche Rigolettes und ihre Liebhaber bis zu schwindelnder Bewunderung hinreißen.

Vielleicht hatte Scribe selbst eine Vorstellung davon, daß das Ganze eigentlich ein Märchenstoff sei, und gab ihm deshalb den Titel „Feenhände". Es ist Aschenputtel, es ist die Kehrseite vom Kesselflicker, der sich als Prinzen träumt. Märchenhaft aufgefaßt, als Königstochter, die die Schafe weidet und dann in ihres Vaters Schloß zurückkehrt, um dem Prinzen Kolibri ihre Hand zu reichen, könnte dies alles entzückend sein; als Zeit- und Lebensbild aber ist es, um das mindeste zu sagen, nicht hinnehmbar.

Man mißverstehe mich nicht. Ich gehöre nicht zu denen, die die Menschheit erst vom Baron an aufwärts zu rechnen beginnen; ich habe mitunter ein leises Vor-

gefühl davon, als würd' ich meine Tage nicht hier, sondern in Gegenden beschließen, wo es keine Herzöge und keine Grafen gibt, und ich glaube dabei des einen sicher zu sein, daß die Feudalpyramide mit zu dem Letzten gehören würde, was ich da drüben wirklich entbehren würde. Ja, ein weiteres Geständnis mag hier eine Stelle finden. Ich habe auch „diesseits des großen Wassers“ nichts dagegen, daß eine Gräfin ihre Feenhände dazu verwendet, den Konfektionsgeschäften und Modistinnen der Hauptstadt Konkurrenz zu machen. Eine liebenswürdige Putzmacherin von altem Adel ist unzweifelhaft mehr wert als eine prätentiöse Bettelgräfin; es kommt nur darauf an, ob diese Dinge in einem Einzelfall als einfache, nichts bedeuten wollende Tatsache an uns herantreten, oder ob sie mit einem „Geht hin und tut desgleichen“, will also sagen: als ein neues Zeitevangelium prinzipiell und gesinnungstüchtig von der Bühne her zu uns sprechen. Hier in der alten Welt, wie die Dinge nun mal liegen, ist dies alles einfach Umsturz; natürlich (denn dazu ist es viel zu dünn) keine Pulvermine, die den ganzen Bau großartig über den Haufen wirft, sondern ein einzelner Spatenstich unter den hunderten und tausenden, die jeden Tag gemacht werden, die Fundamente zu untergraben.

Und das tat ein Scribe! Daß er es tat, das ist es ganz besonders, was meinem Unmut immer neue Nahrung gibt. Die Torheit, die Inkonsequenz, vor allem die Kurzsichtigkeit, sie sind es, die mich verdrießen — das gänzliche Vergessen des alten „Heute dir und morgen mir“.

Die Welt liegt in Wehen; wer will sagen, was geboren wird! Der Sturz des Alten bereitet sich vor. Gut, die Dinge gehen ihren Gang; tut eure Maulwurfsarbeit, ihr, die ihr unten seid. Millionen leben, die an dem

Fortbestand dessen, was da ist, kein besonderes Interesse haben können, die eine Art Recht haben, wie an der Glücksbude die Chancen eines Wechsels der Dinge zu befragen. Mögen sie tun, was sie nicht lassen können, und mag es über uns hereinbrechen früher oder später. Aber Wahnsinn ist es und Verbrechen, wenn die „begünstigte Minorität", der Scribe in einem eminenten Sinn angehörte, wenn die, die nur verlieren und nie gewinnen können, wenn diese, sag' ich, aus Eitelkeit, aus Popularitätshascherei und Gewinnsucht von heut auf morgen (denn die Gefahr des Übermorgen beschwören sie selbst herauf) sich selber das Brett unter den Füßen fortziehen. Das zu sehen, ist unheimlich, widerwärtig und reizt zum Widerspruch.

Der alte Scribe, er wob diese fünf Akte nicht mit jenen leichten, graziösen „Feenhänden", die er sonst wohl hatte; ein rötlich schimmerndes, wunderliches Gewebe ist dieses Stück, in das der alte Lustspielmeister noch hier und da gefällige Figuren einzuzeichnen verstand, das aber vor allem auch jenen dämonischen Einschlag hat, aus dem zu gegebener Stunde die Flamme schlägt.

Birch-Pfeiffer.

Mutter und Sohn.

18. Januar 1872.

Niemand entgeht seinem Schicksal. Früher oder später bricht es herein! Ein Vierteljahrhundert war ich, in Dienst und außer Dienst, meinen Theaterweg gegangen, gnädiglich bewahrt vor einem Äußersten — da kam

der 18. Januar, ein düsterer Tag (eine Art 29. Februar), und siehe, „Mutter und Sohn“ stellte sich mir mit zwei Abteilungen und fünf Akten in den Weg, sprach undeutliche Worte von Verwandtschaft mit Friederike Bremer, zog dann erbarmungslos zwei Diebstähle, einen Mutterfluch und einen mit fünfundzwanzig mal „Bär“ und siebenundzwanzig mal „ma chère mère“ geladenen Lefaucheux-Revolver aus der Tasche und — streckte mich nieder. O, Birch-Pfeiffer, gib mir meine Bremer wieder! Ist das ein Stück! Die Routiniere wird hier zur Routineuse.

Auf dem Oberhof.

7. November 1872.

Alles hat seine Zeit, und wenn es irgend etwas gibt, das berufen ist, keine Ausnahme von dieser Regel zu machen, so ist es unsere gute, alte Birch. Ilion sank, auch Hinko und Pfefferrösel. Laßt die Toten ihre Toten begraben. Ich habe nie zu denen gehört, die der alten Bühnenbeherrscherin ihre Herrschaft beneidet oder ihr aus ihrer Machtstellung einen Vorwurf gemacht haben. Sie hatte ihre offenbaren Verdienste, im einen wie im anderen Sinne; sie verstand ihre Sache, und vieles Schlimme soll ihr vergeben sein; aber nicht zu vergeben ist es, diesen „Oberhof“ etwa wie den „Sturm“ oder das „Wintermärchen“ angesehn und die Betrachtung daran geknüpft zu haben: diese Hinterlassenschaft gehört dem deutschen Volke. Wen die Schuld trifft, weiß ich nicht. Das Andenken der Frau Birch hat diesem Freundeseifer jedenfalls wenig Dank zu zollen. Der „Oberhof“ ist ein Vorstadtstück. Die Linien sind wie mit einem Regenschirm in den Sand gezeichnet; das

Kolorit ist das eines Bilderbogens, wo sich das Baumgrün über die Köpfe und das Grasgrün über die Stiefel ergießt. Vor seebefahrenen Matrosen, die eben von den karaibischen Inseln heimkehren, kann dergleichen mit Aussicht auf Erfolg gegeben werden; vor einem Publikum, wie es sich bei ersten Aufführungen in unserem Schauspielhause zu versammeln pflegt, verfällt es der Lächerlichkeit. Der Leierkasper, der eigentliche Held des Stücks, steht auf der tragischen Höhe des Suppenkasper. Doch gebe ich dem Suppenkasper den Vorzug. Den dem Immermannschen „Münchhausen“ entnommenen Stoff an dieser Stelle wiederzugeben, wäre kaum geraten. Abgesehen davon, daß der Roman zu unsern gekanntesten Büchern zählt, wäre doch auch eine knappe Skizzierung des Inhalts wenig imstande, das Urteil zu rechtfertigen, das ich geglaubt habe abgeben zu müssen. Eine einfache Wiedergabe der Hergänge würde nur die ursprünglich vorhandene dramatische Gewalt einzelner Szenen in den Vordergrund stellen. Woran das Stück scheiterte, scheitern mußte, das steht nur insoweit in einem Zusammenhange mit dem Stoff, als gerade das Große und Poetische auch aus einem poetischen Herzen heraus gestaltet und das Schwert Caroli Magni oder die zum Mord sich erhebende Axt nur mit einem gewissen romantischen Grausen in die Hand genommen werden muß. Wer nicht selber zittert bei Niederschreibung solcher Szene, wessen Auge nicht den visionären Dolch Macbeths, sondern immer nur die pappene Theateraxt vor Augen hat, der bleibe fern von diesen Dingen, der halte sich auf der Heerstraße des alltäglichen Lebens. Das Erhabene zu behandeln, erheischt eine entsprechende Naturanlage; fehlt diese, so geschieht der bekannte eine Schritt, der an mehr denn einer Stelle dem romanti-

schen Schauspiel das Ansehn oder doch die Wirkung einer Posse gab.

Die Waise von Lowood.

19. Mai 1885.

Der Birch-Pfeiffersche Dialog hat kaum Anspruch auf den Namen „Dialog“, und was sich allenfalls dafür ausgeben kann, beschränkt sich auf ein Hin und Her von Ausrufungen und Einzelworten. Wenn ich Einzelworte sage, so können es auch drei, vier sein. Wächst ihre Zahl aber, so begegnen wir einer Sprache, die nirgends gesprochen wird, weder auf der Bühne noch im Leben. Um als Bühnensprache zu gelten, dazu fehlt ihr jeder Adel, und um als Gesellschaftssprache zu wirken, dazu fehlt ihr jede Natürlichkeit. Stöckrig, hochstelzig, ungeschickt, vor allem ohne Ton, ohne jede sich einschmeichelnde Leichtflüssigkeit der Rede zieht dieser Birch-Pfeiffersche Dialog an uns vorüber und pufft und stößt uns, als führen wir auf einem Knüppeldamm. Ich würde bei diesem Punkte nicht so lange verweilen, wenn mir nicht fühlbar geworden wäre, welchen Einfluß solch Dialog auf das Spiel selbst hat. Wie verläuft es? Es soll etwas gesagt, einer starken, richtigen Empfindung zum Ausdruck verholfen werden. Gut. Und nun tritt Charlotte Birch-Pfeiffer an ihren Sprach- und Wörterschrank heran, nimmt das Nötige heraus und beginnt ihr Gefühl einzukleiden. Und weil es ein Gefühl ist, wirkt es auch. Aber das Kleid, das diesem Gefühle dienen und seine Macht steigern soll, schwächt es nur. Nichts sitzt; hier ist es zu eng und da zu weit und schlenkert um die Knöchel herum.

Die Grille.

4. Mai 1878.

Wenn die Sonntagsvorstellung eine Liebhabervorstellung gewesen wäre, so wär' ich über die reizende Fanchon unzweifelhaft entzückt und später beim Souper — vielleicht als glücklicher Tischnachbar der Gefeierten — keinen Augenblick in Verlegenheit gewesen, mich in Parallelen mit allerhand voraufgegangenen berühmten Grilledarstellerinnen zu erschöpfen. Und das alles ohne Zwang und Lüge. Wer von sich sagen darf, daß erst der Mensch und dann der Kritiker in ihm spricht, der wird an einer anmutig-jugendlichen Erscheinung, an hübschen, noch dazu von der Freude des Erfolges verklärten Zügen, an langem schwarzem Haar, das wenigstens den Eindruck des Zuverlässigen macht, und vor allem auch an jener Unfertigkeit, der der ganze Zauber der Nicht-Routine zur Seite steht, immer ein aufrichtiges Gefallen finden. Aber dies menschliche Wohlgefallen, das einer Liebhabervorstellung gegenüber einzig und allein ein Recht hat zu Worte zu kommen, ist doch mit jener künstlerischen Befriedigung nicht zu verwechseln, die wir fordern müssen, wenn von der ersten Bühne des Landes herab Gestalten zu uns sprechen. Da genügen nicht angenehme Eindrücke, die wir an Sinn und Seele empfangen, vielmehr tritt unerbittlich die Frage an uns heran, ob jene gefällige Kleine, die eben jetzt so anmutig-verlegen von dort oben her zu uns spricht, ob sie nur sie selbst oder auch das ist, was ihre Rolle von ihr fordert. Und hier muß ich zu meinem Bedauern aussprechen, daß der Charakter Fanchons unserm jungen Gaste, Fräulein Wienrich, ein süßes Geheimnis geblieben ist. Sie hat von der Grille eigentlich nur das Haar, und auch das kaum; weichwellig und

schmiegsam fällt es herab, statt starr oder krausköpfig-resolut nach oben zu stehen. Von dem Leidenschaftlichen, dem Romantisch-Dämonischen, das diesen Charakter so anziehend macht, keine Spur. Die echte Fanchon behext die Menschen von innen heraus; Fräulein Wienrich beschränkt sich auf die Wirkung eines untadeligen, aber zwischen Oder und Elbe geborenen Profils. Alles norddeutsch; die unfranzösischste Fanchon, die gedacht werden kann.

Ein Kind des Glücks.

11. Juni 1881.

Was schon zu den Lebzeiten der Birch, aller Spötterei zum Trotz, von Unbefangenen wieder und wieder anerkannt wurde: daß sie viel talentvoller sei als ihre vornehm auf sie niederblickenden Gegner, das haben die seit ihrem Tode verflossenen Jahre bestätigt. Was lebt denn noch aus den dreißiger und vierziger Jahren? Die Birch und Benedix, und Benedix und die Birch. Ihre Stücke sind viel weniger veraltet als beispielsweise die Bauernfeldschen, und selbst Gutzkow und Laube, denen im einzelnen ein Übergewicht zuzugestehen ist, treten im ganzen hinter die Birch zurück. Ihre, der Birch natürliche dramatische Begabung war größer, und was sich bei Gutzkow in allerhand superioren Allüren über sie zu erheben scheint, darf man sich nicht genau ansehen. Die Birch hat keine „schöne Sprache", und die „nicht-schöne Sprache" ist lange nicht das schlimmste.

„Ein Kind des Glücks" war mir unbekannt und hat mich durch seine guten Qualitäten, obschon ich etwas Bühnentüchtiges erwartete, doch noch wieder überrascht. Es unterhält von Anfang an, es erheitert und rührt,

und alles das ohne Anwendung falscher Mittel. Es ist gut in den Charakteren, gut in Motivierung und Aufbau, dabei durchweg liebenswürdig, und selbst die gewagte Stelle, die den Konflikt heraufbeschwört und insoweit der Keim des Stückes überhaupt ist, selbst diese gewagte Stelle ist minder gewagt, als sie manchem erscheinen mag. Ich halte diese Form poetischer Trotzköpfigkeit für ebenso wahr wie berechtigt. Eine junge Pensionärin, Enkelin einer Herzogin von Chateaurenard, ist bei einem Gartenrendezvous mit einem jungen Mann betroffen worden. In Wahrheit trat sie im Moment der Entscheidung nur aus einem Baumversteck hervor und rettete dadurch eine Freundin, die das Stelldichein gehabt hatte. Nun wird sie verklagt und hat sich vor ihrer Großmama, der Herzogin, zu verantworten. Sie könnte gleich die Wahrheit sagen, alles aufdecken; dies wäre nicht nur das landläufigste, sondern auch das natürlichste; sie tut es aber nicht, weil sie glaubt und ihrem Charakter, ihrer Verwöhnung und ihrer Unschuld nach auch glauben darf, daß die Versicherung „ich bin unschuldig" alles ausgleichen wird. Aber sie irrt in dieser Voraussetzung und sieht sich nun plötzlich einer bis dahin nicht gekannten Autorität, einem herben Gehorsamsforderungszwang gegenüber. Und nun erst erwacht der Trotz. Was sie vorher freimütig hätte bekennen können, jetzt kann sie's nicht mehr, und je gefährlicher die Situation wird, um so weniger kann sie's, denn sie hat ein mutiges und edles Herz, das alles ertragen kann, nur nicht Zwang. Und aus dieser Situation erwächst alles weitere. Die zweite Hälfte des Stücks ist weniger wirksam; aber wiewohl das Interesse nachläßt, erlahmt es doch nirgends und lebt in einzelnen Szenen bis zu seiner früheren Höhe wieder auf. So zu

Beginn des fünften Aktes in der wundervollen Szene zwischen der Herzogin und dem gütigen Abbé. Beiläufig, eine wahre Herzstärkung, mal einem Bühnenschwarzrock zu begegnen, der kein Heuchler, Intrigant oder sonstiges Scheusal ist. Die schönste Szene des Stückes aber, eine Szene, um die man die Birch beneiden könnte, so poetisch gelungen ist sie, bleibt die, wo Hermance bei ihrer alten Amme Caton Zuflucht sucht, sich vor sie hinstellt, ihr alles erzählt und dann sagt: „Und nun sage mir, Caton, wenn du hörtest, ich sei mit einem jungen Manne gesehen worden, und ich sagte dir: ich kenne den jungen Mann nicht, ich kenne nicht einmal seinen Namen; ich gestehe, der Schein spricht gegen mich, aber ich bin unschuldig — würdest du mir glauben?“ Abgesehen von der bedeutenden dramatischen Wirksamkeit dieser Szene spricht sich in ihr auch eine große psychologische Feinheit aus. In Hermances Herzen leben Zweifel, ob sie nicht doch zu weit gegangen sei. Nun erst, als sie das Zugeständnis der alten, treuen, trefflichen Amme hat: „ja, Kind, ich würde dir glauben,“ nun erst weiß sie ganz bestimmt, daß sie nicht zu viel gefordert hat, und daß auch die Großmutter die Pflicht gehabt hätte, ihr zu vertrauen.

Das Spiel war in den Hauptrollen vortrefflich: alle brachten, ganz besonders aber Frau Frieb als Amme und Herr Oberländer als Abbé, die rechte Lust und Liebe mit, was sich von einigen jugendlichen Darstellerinnen der weiblichen Mittel- und Nebenrollen nicht sagen ließ. Ihr Spiel machte den Eindruck, als wären sie verdrießlich, an dem Triumphwagen einer kleinen, neu hergekommenen Kollegin mitziehen zu sollen. Sie spielten nicht, sie sprachen ihre Worte nur herunter und waren zum Teil wohl herzlich froh,

daß ihnen ihre Rolle einen schnippischen Ton vorschrieb. In vielen Fällen begreif' ich solche Eifersüchteleien vollkommen, und zuletzt: wer wäre ganz frei davon? Aber, wenn ich aus eigner Erfahrung sprechen darf, ich begreife solche Eifersucht nur da, wo das Gefühl eine Berechtigung hat: „I nu, das kannst du am Ende auch.“ Wo dies Gefühl wegfällt, wo man sich einer ganz aparten Begabung gegenübersieht, muß man neidlos anerkennen können. In diesem sich Durcharbeiten zur Neidlosigkeit liegt das einzige Mittel zur Befreiung.

Eine solche ganz aparte Begabung hat nun aber Fräulein Conrad, die die Hermance spielte. Sie ist selber „ein Kind des Glücks“. Denn so begabt sein, ist ein Glück und ein sehr großes und seltenes. Fräulein Conrad wurde auf die Rolle der Hedwig hin in „Sie hat ihr Herz entdeckt“ engagiert. Und mit Recht. Ich bekenne mich auch heute noch zu dem Satze, „daß ich etwas so Reizendes noch nie gesehn“. Die Hermance bot ihr wieder eine Gelegenheit, ihr bedeutendes und ganz eigenartiges Talent zu zeigen. Beides, ihre Bedeutung und ihre Eigenart, liegt darin, daß sie jegliches aus der Sphäre der Gleichgültigkeit herauszuheben weiß. Es gibt viele Schauspieler, denen ich nur widerwillig folge, weil sie mir auch das Interessanteste langweilig zu machen wissen; von dieser numerisch starken Gruppe bildet dieses „Kind des Glücks“ die Kehrseite. Sie macht alles interessant, sie belebt jede Szene, sie erzwingt und fesselt die Aufmerksamkeit auch da noch, wo man ihr nicht zustimmt, ja, wo sie einem mißfällt, und gehört alles in allem so recht eigentlich zu den Erscheinungen, an denen man die Macht einer Persönlichkeit studieren kann. Sie hat einen Charme, und dieser Charme wächst dadurch, daß er von einer ganz leisen

unfreiwilligen Komik begleitet ist. Naive Persönlichkeiten von Geniestempel haben diesen Anflug sehr oft, und in ihren ernstesten Momenten und Auseinandersetzungen kann man über sie lachen. Aber es ist ein rührendes und erquickendes und beinah ein erhebendes Lachen, kein Auslachen. Auch Fräulein Conrad gehört in diese Kategorie; sie hat etwas von einem poetisch-graziösen Stehauf. Ihre Wirkung auf mich ist ganz unmittelbar, und hierin birgt sich das Geheimnis. Oft folg' ich einem Spiel von diesem oder jenem und stehe, wenn die Szene vorüber ist, vor der Frage: „Ja, war dies nun eigentlich gut, oder war es nicht gut?“ Und nun geh' ich es noch einmal durch und komme dann meistens zu dem Resultat: „O, es war ganz gut.“ Dieser Prozedur überhebt mich Fräulein Conrad, indem sie meine Gefühlsnerven so stark tangiert, daß die Wirkung auf mich auch schon das Urteil selber ist. Alle Zwischenstationen fallen fort.

Dumas Vater.

Das Fräulein von Belle-Isle.

3. Dezember 1873.

Vor dreißig Jahren zählte „Mademoiselle de Belle-Isle“ zu den Lieblingsstücken und erntete bei jeder Vorstellung reichlichsten Applaus; warum blieb er diesmal aus? Lag es einfach daran, daß der Zauber der Neuheit hin ist, oder lag es am Spiel? Alte Theaterenthusiasten, die alle Herrlichkeit der Kunst immer nur in zurückliegenden Jahrzehnten erblicken, werden natürlich von den „Tagen der Crelinger“ sprechen und damit rund und nett

ihr Urteil gegeben haben; wenn ich aber im Gedächtnis behalte, daß diese Tage der Crelinger auch die Tage Crüsemanns und Gruas waren, die mit ihr, auch in diesem Stück, nach dem Preise rangen, so kann ich nicht zugeben, daß wir seitdem Rückschritte gemacht haben. Im Gegenteil. Und doch muß ich anderseits den nur mäßigen Erfolg, den „Mademoiselle de Belle-Isle“ zu erringen wußte, einer gewissen Unausreichendheit des Spieles zuschreiben. Der Zauber dieses Stückes beruht auf dem Umstand, daß alles an und in ihm spezifisch französisch ist, und es kann heutzutage nur wirken, wenn die Darstellung dieser nationalen Seite gerecht wird. Hat man aber beständig die Empfindung, daß das Stück am Hofe des Markgrafen von Schwedt spiele, und daß die Wiege der Marquise von St. Prie an Pegnitz oder Regnitz, die Wiege des schönen Fräuleins von Belle-Isle aber sogar an Ober- oder Unterspree gestanden habe, da wo sie die Grenze zwischen Teltow und Niederbarnim zieht, so ist all diesen Gestalten ihr chic genommen, und wir haben nicht mehr Leben, sondern nur noch Komödie vor uns. An Fräulein Stollbergs (Marquise von St. Prie) Gehen oder Bleiben hätte eben nie und nimmer eine Ministerkrisis hängen können, und vor Fräulein Keßlers (Gabriele von Belle-Isle) gemütlich-weinerlichem Ton wären die Pforten der Bastille wie von selber aufgesprungen. Dann aber hätte das ganze Stück ein Ende gehabt. Ähnliches gilt von Herrn Liedtckes Herzog von Richelieu. Das Feuer dieses Herzogs hätte nie und nimmer den Schlüssel zur geheimen Tür in zwei Stunden 40 Minuten von Paris nach Chantilly geschafft. Die gute Haltung war da, aber was wir vermißten, war: „le diable au corps“. Alles spielt in Charlottenburg, aber nicht in Chantilly. Es fehlt das Temperament. Herr Lud-

wig (Chevalier d'Aubigny) trachtete, seiner Rolle jenes Maß von Leidenschaft zu geben, das ihr zukommt, aber es war die Leidenschaft eines Ferdinand von Walter, nicht die eines d'Aubigny. Keiner der Mitspielenden ließ es an Eifer und gutem Willen gebrechen, jeder indes blieb in den Fesseln seiner Nationalität. Man kann sagen: wie sich Fräulein Horn, eine übrigens sehr angenehme Erscheinung, in der kleinen Rolle der Mariette zu einer wirklichen fille de chambre verhielt, so verhielt sich die ganze Aufführung zu einer echt französischen. An dieser Echtheit hängt aber alles. Champagner, der nicht mehr schäumt, ist kein Champagner mehr.



Bauernfeld.

Die Bekenntnisse.

21. Mai 1873.

Die Rolle der Julie ist eigentlich nur eine halbe Rolle. In dieser Hälfte ist sie wirklich Julie, in der anderen Hälfte Ludwig. Leutnant im soundsovielten Husarenregiment. Es ist ein Verkleidungsstück, wie sie vielleicht zu allen Zeiten, aber besonders in den Tagen Karoline Bauers und Charlotte v. Hagns bei uns so sehr im Brauche waren. Die ganze Richtung der damaligen Zeit — unter drei Verkleidungen waren wenigstens zwei Leutnants — spricht sich darin aus. Jetzt sind sie seltener geworden; für mein Gefühl ein offenbarer Fortschritt. Die Komik, die in diesen Verkleidungen steckt, ist oft ziemlich fragwürdig, die Einbuße aber ist gewiß. Das Beste, was ein reizendes weibliches

Wesen hat, ist eben das Weibliche, und dies schwinden oder verunstaltet zu sehen, gibt uns ein leises Wehgefühl, was die im übrigen beabsichtigte komische Wirkung nicht wohl aufkommen läßt. Ich hätte diese Julie lieber drei Akte lang als Julie gesehen; als ihr eigner Bruder sah sie aus wie eine Leutnantspuppe aus dem Schaufenster. Die Julie Fräulein Wienrichs (im Gegensatz zum Leutnant) gefiel mir ausnehmend. Zu dem Angenehmen ihrer Erscheinung gesellt sich eine schlichte, auf heitrer Herzensgüte ruhende Mädchenhaftigkeit, die überaus wohltuend berührt. Man fühlt sich hingezogen; und ohne sonst an Fräulein Schratt zu erinnern, hat sie doch das mit ihr gemein, daß ihr Wesen den Hörer sympathisch berührt. Auch darin gleichen sie einander, „daß noch viel zu tun übrig bleibt"; aber demgegenüber möcht' ich die Behauptung wagen, daß es ganze Rollenfächer gibt, wo das Unfertige mehr gefällt als das Fertige oder gar Virtuose.

Der kategorische Imperativ.

23. Februar 1872.

„Wir sind nicht da um Glückes oder Vergnügens willen, sondern um unsere Pflicht zu tun," so etwa lautete der Weisheitssatz des großen Königsberger Philosophen, des Urvaters des kategorischen Imperativs, und nur eines mag als ein Erlaubtes, wenn auch scheu und ängstlich, daneben bestehen dürfen: jene Festtagssituation, wo Pflicht und Vergnügen zusammenfallen. Zu etwas so Festtäglichem gestaltete sich der gestrige Abend. Ein liebenswürdiges, angenehm unterhaltendes Plauderstück.

Ein kleiner, hundertmal dagewesener Inhalt, aber mit so viel Liebenswürdigkeit und Grazie dargestellt, daß

man sich seiner erfreuen würde, auch wenn die eigentliche Glanzrolle des Stückes (der Baron — Herr Döring) fehlte. Glücklicherweise fehlt sie aber nicht und gibt nun dem Ganzen eine prächtige Zutat von Salz, das alle Szenen durchdringend zu dem Liebenswürdigen und Graziösen auch das Pikante und Amüsante gesellt. Herr Döring war glänzend. Dieser sein Baron hatte alle die berühmten Züge seines Bankier Müller, während er ihn doch gleichzeitig zu einer ganz selbständigen Figur zu gestalten wußte. Es ist hier der Diplomatenbankier, der mit seinem „geborenen Plebejertum“ kokettierend doch sich selbstgefällig als sechste Großmacht introduziert, selbstgefällig, aber nie verletzend, weil alles von Güte, Naivität und jener bekannten Mischung von Schlauheit und Humor getragen wird. Die Szene, in der er um Gräfin Flora anhält und ihr die Perspektive auf ein „Hineinkommen in die Weltgeschichte“ eröffnet, zählt zu dem Reizendsten und bei aller Komik doch zugleich Feinsten, was ich derart gesehen habe. In solchen Rollen ist Herrn Döring ein langes Fortleben weit über seine Lebenstage hinaus gesichert, und wenn wir alle nicht mehr sind, wird es noch dankbar von ihm heißen, wie jetzt von Seydelmann und Devrient: Ja, das waren Zeiten; ich war damals noch jung; lieber Freund, davon können Sie sich gar keine Vorstellung machen.



Girardin.

Lady Tartüff.

7. Februar 1877.

Es ist jetzt Mode, in Stücken und Romanen solche Figuren zu zeichnen wie die Lady Tartüff eine ist;

aber soweit meine Kenntnis des Lebens reicht, existieren sie nicht. Mit dem bloßen Satz von den „Mischcharakteren" ist wenig bewiesen. Gewiß ist es richtig, daß sich gut und böse in unser aller Tun und Denken mischt, aber auf die Mischung selber kommt es an. Es ist dabei durchaus nicht willkürlich zu verfahren, und es verbietet sich, Lüge und Wahrheit, hingebendes starkes Gefühl, das immer adelt, und berechnende Scheinheiligkeit ohne Rücksicht auf die Frage, „ob sie zusammenpassen", gemütlich nebeneinander hergehen zu lassen. Was ich angreife, ist nicht die Mischung heterogener Elemente überhaupt, sondern die besondere Wahl und das Maß, die von dem Dichter beobachtet werden. Das eine geht noch, und das andere geht nicht mehr. Auch eine Scheinheilige kann aufrichtige Momente haben; das Elend ihres Daseins kann ihr fühlbar werden; aber wer jahraus, jahrein heuchelt und intrigiert, rücksichtslos seine Pläne verfolgt, dem Götzen falscher Ehre dient, verleumdet und Komplotte schmiedet, der bringt sich durch gewohnheitsmäßige Lüge ebenso gewiß um die Möglichkeit wahrer Liebe und echter Leidenschaft, wie sich ein falscher Spieler längst um die Möglichkeit gebracht hat, der treue Verwalter eines ihm anvertrauten Vermögens zu sein. Er kann es nicht mehr, selbst wenn er will. Und hier liegt der Fehler in der Charakterzeichnung dieser Lady Tartüff. „Du, die einzige Aufrichtigkeit meines Lebens" apostrophiert sie den von ihr leidenschaftlich geliebten Hektor von Renneville und fügt gleich darauf hinzu: „O, was ich scheine, wie gerne möcht' ich es sein!" So häuft sie Selbstanklage auf Selbstanklage, die wie den Geliebten so auch den Zuschauer zu der Ansicht zwingen zu wollen scheinen, daß hier die ganze Stufenleiter lügnerischer Untat nur um eines großen Gefühls, um leidenschaftlicher

Liebe willen durchschritten worden sei. Dies Verfahren aber will mir nicht statthaft erscheinen. Die Dichterin durfte uns mit dem Gegenstand unseres berechtigten Abscheus nicht durch ein schön-menschliches Motiv, mindestens nicht auf Kosten der Wahrheit, versöhnen wollen. Es gibt Lady Tartüffs, aber nicht von solcher Legierung.



Halm.

Der Fechter von Ravenna.

4. Juni 1879.

Es ist ein Musterstück von Redensartlichkeit, und selbst Redensarten könnten besser und wirksamer sein. Das Schwächliche, sehr Unfechterhafte, was sich durch alle Halmschen Stücke zieht und dessen Mangel an Kraft der Dichter durch mit Vorliebe gepflegtes Recken- und Naturburschentum zu verdecken trachtet, wirkt hier besonders unerfreulich, weil es sich an große Dinge wagt, die nur aus einer starken Natur heraus bewältigt werden können. Wenn Ingomar und Parthenia — Namen, die ich aus dreißigjähriger Erinnerung hoffentlich richtig zitiere — einen etwas sonderbaren Diskurs über das Wesen der Liebe führen, so schadet das nicht viel; eine sentimentale Majorität wird es einfach entzückend finden, und einer Minorität leidlich verständiger Leute wird nichts Schlimmeres daraus erwachsen als ein leichtes ästhetisches Unbehagen. Hier aber, in den Zwiegesprächen zwischen Thumelikus und Thusnelda, handelt es sich nicht um Spielereien, sondern um das, was einem richtig fühlenden Herzen das Höchste ist, um Glauben, Götter, Vaterland; und wer einem

diese Dinge ans Herz legen will, der muß aus einem tiefen Brunnen schöpfen. Hat er diesen Brunnen nicht, so laß er seinen Eimer ruhig an der Kette hangen; denn wie sehr er auch klappern und winden mag, er wird immer nur laues Allerweltswasser heraufholen, keinen Ragoczi, der die Nerven zu stählen und die Sinne zu beleben weiß. Es gibt nichts Labenderes und Erquicklicheres als die vaterländische Dichtung; es gibt aber auch nichts Unerquicklicheres. Der Hoheit der Aufgabe muß die Kraft entsprechen. Ist diese da, so werden die höchsten Wirkungen erzielt; fehlt sie, so haben wir die bloße Redensart, von der sich ein gesunder Sinn abwendet. Ein höchstes Maß von Kraft aber bedarf gerade der, der sich dem schwierigsten aller Stoffe, dem Armin- und Thusneldastoffe, zuzuwenden gedenkt. Denn dieser Stoff bedeutet an und für sich gar nichts, ist gar kein Stoff. Er wird erst dazu, wenn ein wirklicher Dichter, ein stark und tief fühlender Mensch aus eigenen schöpferischen Mitteln heraus der schillernden Hohlheit dieser Seifenblase eine Substanz zu leihen weiß. Dann bleibt der Glanz, aber auch ein Inhalt ist gewonnen. Das haben alle großen Poeten vermocht, freilich immer nur die größten. So sind „Lear“, „Hamlet“, „Macbeth“ entstanden; es waren Schemen, Namen, und das Leben ward erst von Dichters wegen in sie hineingeboren. So dichtete Heinrich v. Kleist seine „Hermannsschlacht“. Aus dem redensartlich Überlieferten schuf er Menschen, nicht überall angenehme, aber echte, gewaltige, deren Tun uns an jeder Stelle mit dem Hauch des Großartigen berührt, auch da noch, wo wir uns von ihnen abwenden. Wer dieser Kraft entbehrt, der geh' im Prater spazieren, aber nicht im Teutoburger Wald. Tut er es doch, so werden eben Trauerspiele geboren, die vor kleinen Liberalfürsten erfolgreich vor-

gelesen und, wenn das Hoftheaterchen über eine stattliche Blondine verfügt, auch erfolgreich gegeben werden mögen, die aber, krank wie sie sind, an ihren Atmungsbeschwerden hinsiechen müssen und auch durch allergünstigste Zeitströmungen mit „Wacht am Rhein“ und „Deutschland, Deutschland über alles“ nicht am Leben erhalten werden können. Ich habe hiermit den Lebens- und Sterbenspunkt des Stückes treffen, aber eine Fülle kleinerer, ja, selbst größerer Verdienste der Dichtung keineswegs in Abrede stellen wollen. Halm ist ein schwacher Dichter, aber ein feiner Bildner, und so gering sein Kraftmaß ist, so groß ist das Maß seiner Kunst. Er weiß ganz genau, wie man es machen muß, und ich respektiere nicht nur alles in dem Stück Gewollte, sondern auch Aufbau, Gruppierung, Dispositionen. Ja, selbst die Figuren. Aber sie sind in der Skizzierung stecken geblieben. Als es galt, volle Menschen daraus zu machen, versagten ihm die Mittel, und er sah sich genötigt, Luft einzublasen. Das erinnert nun freilich an den lebendigen Odem des Geistes, ist aber gerade das Gegenteil davon. Das eine entspricht dem Worte, das lebendig macht, und das andere dem Worte, das tötet.

Laube.

Gottsched und Gellert.

28. Februar 1871.

Wenn Christian Fürchtegott Gellert so gewesen wäre, so hätte Wachtmeister Siegmund nie das „Rhinozeros“ deklamieren können; denn der alte Moralprofessor, nach

dem Vorgange so manches seiner Kollegen, wäre dann eben einfach ein bloßer Redensartenmann gewesen. Redensarten werden aber nicht populär, am wenigsten bei Seydlitzschen Kürassieren. Seine patriotische Rede dem Seydlitz gegenüber (im fünften Akt) mag noch gerade passieren, sie ist so „lala“; aber ein Unding ist die Szene im voraufgehenden Akt, wo er dem Kürassierwachtmeister einiges von Bürgerfreiheit usw. vorphantasiert. Diese ins Bürgerlich-Gemütliche, man könnte beinahe sagen ins Leipzigerische übertragene Marquis-Posa-Rede soll nun ein Paradepferd, eine der großen Trumpfkarten des Stückes sein; solche Szenen aber, wenn sie sich als Trümpfe bewähren wollen, müssen eine gesunde Basis haben, müssen wahr, müssen möglich sein und dürfen nicht bloß schönrednerisch in der Luft schweben. Wir haben es aber gerade an dieser Stelle mit der vollendetsten Weißware zu tun, die je von einem ferblantier auf die Messe gebracht wurde. Es ist alles schief, malplaciert und deshalb für jeden, der imstande ist, die Dinge im Zusammenhange zu sehen, unwirksam. Es kann an und für sich nichts Schöneres und Wirksameres geben als die Erscheinung eines schwachen Mannes, den sein sittlicher Gehalt in einer bestimmten, gegebenen Situation über sein gewöhnliches Mut- und Kraftmaß hinaushebt und der in gekränktem Rechtsbewußtsein zu einem Helden wird; aber die unerläßliche Unterlage dabei ist, daß eine Rechtskränkung vorliegt, an der er sich nun bewähren kann, indem er sie bekämpft. Solche Rechtskränkung fehlt hier. In einer feindlichen Stadt werden solche freiheitlichen Tiraden zu bloßer „Haberei“. Der Wachtmeister ist vollständig in seinem Recht und Gellert vollständig im Unrecht. So wird diese ganze Mannhaftigkeit zu einer Pein und Sorge für den Zuschauer, etwa wie man in

Gesellschaft verlegen wird, wenn man einen guten, ängstlichen Menschen sich plötzlich an falscher Stelle echauffieren sieht.

Die Karlsschüler.

19. Februar 1881.

Unter den Dramatikern im zweiten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts sind Benedix und Laube meine ganz entschiedenen Lieblinge. Sie haben eminent das, auf was es mir anzukommen scheint: Kenntnis des Lebens und des Theaters, bon sens und Phrasenlosigkeit. Was ihnen vorgeworfen wird, daß es ihnen an Poesie fehle, ist gerade ihr Vorzug. In dem Betracht ihr Vorzug, weil es ihnen, eben weil sie dies Manko fühlten, auch immer weitab gelegen hat, sich auf die „höchste Höhe“ hin ausspielen zu wollen. Man kann nicht bloß sehr gute, sondern auch sehr reizende Stücke schreiben ganz ohne Poesie, namentlich aber auch ohne das, was der Philister Poesie zu nennen beliebt. Das Unglück fängt erst an, wenn die ledernsten Kerle von der Welt, die von Jugend an statt mit dem Robinson mit dem Shakespeare zu Bette gingen, ins Hochdrama hineingeraten und in Nachahmung jener Sprache, die selbst bei dem immortal William oft nur unter seiner alles deckenden Flagge hinzunehmen ist, in jenem Bilderwust einherstolzieren, der mit Unverständlichkeit und Langerweile gleichbedeutend ist. In jenem Bilderwust, der dem Philister als „schöne Sprache“ gilt, dem Eingeweihten aber den Schrecken aller Schrecken bedeutet. Eine wirkliche Bildersprache, die den Gedanken leuchten läßt, statt ihn zu verdunkeln, ist eine große Gabe; Hebbel und Grillparzer haben sie, vielleicht auch noch ein paar

andere; die meisten Shakespeariden aber haben sie nicht. Es muß der Gedanke gleich im Bilde geboren werden, dann kann das Bild schöner und frappanter sein als das einfache Wort; wird das Bild aber erst als Extrakleid genäht und dann angezogen, so sitzt es nicht und ist eine Last und kein Schmuck. Es zählt zu den Vorzügen Laubes, über all dies in vollkommenster Klarheit zu sein und nicht mit Steinen prunken zu wollen, die nur Wert haben, wenn sie echt sind. Unechter Schmuck ist für die Wilden.

In seinen „Karlsschülern“ scheint er mir auf seiner Höhe. Der Anfang des fünften Aktes: die Flucht Schillers und was ihr unmittelbar vorausgeht, ist das einzig Anfechtbare des Stückes; es streift hier alles ans Ridiküle. Fehlte dieser Fehler, so wär' es, soweit ich zu sehen vermag, etwas ganz Untadliges. Daß von den Schillerschen „Räubern“ ein paar Akte lang als von etwas ganz Entsetzlichem gesprochen wird, ohne daß man dieser Entsetzlichkeiten irgendwie gewahr wird, ist mitunter gerügt worden. Aber dieser Mangel ist eine Tugend. Er erinnert an Adolf Menzels berühmtes Hochkirch-Bild, auf dem (auch beanstandet) die Feinde fehlen. In nichts zeigt sich das Genie so sicher als im kühnen Weglassen anscheinend unerläßlicher Dinge.

Benedix.

Ein Lustspiel.

24. Mai 1878.

Ihrer Alwine im „Störenfried“ ließ Fräulein Gräffner vom Neuen Stadttheater zu Magdeburg

die Agnes im „Lustspiel“ folgen. Wenn es schon schwer ist, die Benedixschen Stücke voneinander zu trennen, so noch schwerer, die darin auftretenden Alwinen und Agnesen; am schwersten, wenn sie von Fräulein Gräffner gespielt werden. Es fließt alles zusammen; äußere Kennzeichen fehlen (innere erst recht), und wären nicht die starrstehenden und zugleich doch schießenden Augen, so ließe sich eigentlich gar nichts sagen. Dieser kleine Fehler gestaltet sich zuletzt noch zu einem Vorzug; es ist doch was, das sich erwähnen läßt. Alles in allem aber frag' ich: ist das überhaupt noch ein Gastspiel? Eine junge, wohlgewachsene Dame, die gerade Bühnentournüre genug hat, um ohne sonderliche Störung für sich und andere auf- und abtreten zu können, arrangiert ihre dunkelblonde Haarfülle, setzt einen modernen Sommerhut auf und spricht einige gleichgültige Sätze. Was die Kritik damit machen soll, ist schwer erfindlich. Derartige „Proben“ sollten als interne Angelegenheit behandelt werden. Es bliebe einem dadurch die peinliche Pflicht erspart, einem harmlosen Menschenkinde, noch dazu einer Dame, Unliebsames sagen zu müssen. Fräulein Gräffners Spiel, ohne daß es stark hervortretende Fehler zeigte, ist einfach unbedeutend und gibt ihr, wenn sie engagiert werden sollte, nur Anspruch auf ein Stillengagement. Der Beifall war spärlich. Desto reichlicher wurde er Herrn Döring als Gerichtsrat Brömser zu teil. Unser Altmeister erwies sich bei brillantester Laune und riß namentlich im vierten Akt — in dem humoristischen Monolog, in dem er sich zur Ehe bekehrt — das ganze Haus zu stürmischem Applause hin. Wer soll das nach ihm spielen? Er wird auf diesem Gebiet eine durch viele Jahrzehnte hin nicht auszufüllende Lücke lassen. Neben ihm glänzten Frau Frieb als Haus-

besitzerin Waltrop, Herr Liedtcke als Musikdirektor Bergheim, Fräulein Keßler als Franziska. Fräulein Keßler spielt Rollen wie diese bis zur Perfektion und gibt uns in Haltung, Sprechweise, Toilette das nicht leicht zu übertreffende Bild einer jungen, anmutigen und liebenswürdigen Frau, die das Leben von der heiteren Seite nimmt. Alles durchaus modern, aber gerade in dieser Modernität so wahr und so gewinnend. Auffallend waren mir nur ihre bescheidenen Wohnungsverhältnisse. So kümmerlich logiert man nur noch auf der königlichen Bühne. Der Anti-Meininger-Kultus darf sich nicht überschlagen.

Der Störenfried.

1. April 1878.

Der Geburtstag des Fürsten Bismarck war auch der Jubiläumstag der Frau Frieb-Blumauer, die seit dem 1. April 1853 unserer königlichen Bühne angehört. An Kränzen und Ovationen, so vermute ich, wird die Vertreterin heiterer Kunst über den Atlanten unserer Politik siegreich geblieben sein. Namentlich an Kränzen. Es fand ein Bombardement statt, das dem Umfange des in Verwendung genommenen Materials nach an die „Zuckerhüte des Jahres 70 und 71" erinnerte. Nach meinem Geschmacke sind für solche Fälle leichte Vierpfünderbatterien vorzuziehen. An diese Kranzesspenden reihten sich beständige Hervorrufe, zum Teil bei offener Szene. Die Hausordnung, die seit einer Reihe von Jahren dies verbietet, wurde siegreich durchbrochen. Das Herz steht von alters her über dem Reglement.

Das für die Jubiläumsfeier gewählte Stück war der „Störenfried", dasselbe, in dem Frau Frieb und Herr

Döring, ihr alter Lustspielpartner, zu ungezählten Malen ihre gemeinschaftlichen Triumphe gefeiert haben. Und so auch gestern wieder. Es läßt sich nichts Entzückenderes sehen. Ich wähle diesen Ausdruck absichtlich, denn weit über das bloße Amüsiertwerden hinaus hat man den tiefergehenden künstlerischen Genuß, etwas in seiner Art durchaus Vollkommenes auf sich wirken zu sehen. Und dazu das Stück selbst. Wie wohltuend! Was ihm von Alltäglichkeit und Sentimentalität anhaftet, verschwindet neben der Fülle seiner Vorzüge. Zwei, drei Winter lang seh' ich nun französische Komödien und freue mich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, ihrer Kunst, will sagen: ihres Aufbaus, ihrer geschickten Schürzungen und Lösungen, ihrer wundervollen Detailbehandlung, ihres pointierten Dialogs. Aber unter allen diesen Stücken ist keines, in dem so viel gesundes Leben steckte wie in diesem „Störenfried". Alle haben sie etwas mehr oder weniger Gekünsteltes, Gezwungenes, während mir der Wert eines Kunstwerks umgekehrt in seiner Ungezwungenheit zu liegen scheint. Schwierigkeiten überwinden, ist gut, aber uns den Eindruck überwundener Schwierigkeiten ganz ersparen, ist noch besser. Das höchste Maß von Kunst wird dies gelegentlich erreichen, eine gute Natur jedoch hat es aus sich selbst. Sie sieht richtig, und sie wählt richtig. Und das entscheidet. Alles andere ist schließlich Larifari.

Ein glücklicher Stern stand über diesem Abend, der in ungetrübter Heiterkeit verging. Was von Zwischenfällen sich einstellte, steigerte nur noch die gute Laune. So beispielsweise während des zweiten Aktes. In demselben Augenblick, da Herr Berndal die Worte gesprochen hatte: „Gegen den Unverstand eines alten Weibes hat auch der beste Mann keine Waffen", erscholl vom zweiten Range her ein vereinzeltes, aber intensives

und die voll-innerlichste Zustimmung ausdrückendes Bravo. Jeder im Hause fühlte, daß nur ein Schwergetroffener eines solchen Herzenstones fähig sei, und drückte sein Beileid durch Beifall aus.

Die zärtlichen Verwandten.

2. Oktober 1879.

Ich kenne drei Thusnelden: die tragisch-pathetische von Halm im „Fechter von Ravenna“, die naiv-grandiose von H. v. Kleist in der „Hermannsschlacht“ und die spießbürgerlich-sentimentale von Roderich Benedix in den „Zärtlichen Verwandten“. Frau Bittner gastierte in der Benedixschen; sie gab sie aber offenbar als Halmsche. Das verwirrte mich; denn wenn ich Thumelicus erwartete, erschien Schummrich. Die Künstlerin spielt ganz ersichtlich nur sich selbst. Deckt sich ihre Rolle mit ihrer Natur, so haben wir etwas Gutes und haben uns dieses Guten um so mehr zu freuen, als es in einem Etwas wurzelt, das auf der Bühne nicht häufig getroffen wird. Frau Bittner hat Innigkeit, Romantik und einen herzbeweglich schwermutsvollen Ton. Nun ist Benedix zwar bemüht gewesen, seiner Thusnelda von all diesen Wunderdingen etwas zuzumessen; aber seine Mittel reichten nicht weit, und es ist ein langweiliges und larmoyantes Gebilde dabei herausgekommen. Er war eben ein Prosaikus vom Wirbel bis zur Zeh' und mußte von solchen Sachen fern bleiben. Ein maßvolles Spiel, das die Gefühlsübertreibungen der Rolle mindert, kann deren Fehler verdecken; ein Spiel aber wie das des Gastes muß sie jedem Auge notwendig bemerkbar machen. Benedix hat für die Thusnelda vorgeschrieben: „Kattunkleid und Küchenschürze“, Frau Bittner indessen gibt sie, wie wenn ge-

schrieben stände: „Genoveva-Mantel und Heiligenschein". Alles hat den Märtyrerton, den Ton des unerschütterlichen Glaubensbekenntnisses: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders." In den Szenen ersterbender Hingebung gegen ihren Pflegevater und späteren Gatten war es, als hört' ich Käthchen unterm Holunderbaum: „Ja, hoher Herr". Romantik ist eine schöne Sache; wer aber bei Gerson ein Kleid kaufen oder bei Poppenberg zu Mittag speisen will, muß sich seiner Romantik wenigstens ad hoc zu begeben wissen.

Das moderne Lustspiel hat sich einige neue Typen erobert, und mit derselben Gewißheit, wie wir einen Doktor und Chefredakteur erwarten dürfen, dürfen wir auch darauf rechnen, einem aus Asien, Amerika oder Australien heimkehrenden Goldonkel zu begegnen. Er sehnt sich nach Deutschland und — Liebe. Wenn Herrn Liedtcke die nicht leichte Pflicht obliegt, den immer sehr gesinnungstüchtigen, sehr sarkastischen und sehr encouragierten Chefredakteur nach Möglichkeit zu nuancieren, so gehört es zu den fast noch schwereren Obliegenheiten des Herrn Berndal, in die zehn, zwölf und selbst zwanzig Jahre fortgewesenen Johannistrieb-Oheime wechselnde Farben hineinzutragen. Er beginnt dabei wie billig mit dem Kostüm, und die melierten Touristenanzüge, wenn ich recht beobachtet habe, werden immer hellgrauer und hechtfarbener. All das sind unzweifelhaft kleine Hilfen; aber das Auseinanderhalten der Gestalten erscheint mir nichtsdestoweniger in hohem Grade bewundernswert.

Aschenbrödel.

5. März 1872.

Zu den vielen traurigen Lücken meiner Bildung gehört auch die, Fräulein Buska (ach, „unsere Buska"

nicht mehr!) in ihrer mutmaßlich besten Rolle, nämlich als „Aschenbrödel“, nicht gesehen zu haben. Ja, du Rewanize, wer dich jetzt kennte! So rächen sich die Versäumnisse unserer Jugend. Versäumnisse! Ich wähle das beschönigende Wort, um den Defekt nicht bis zur tragischen Schuld zu steigern. Meine Kritik aber befindet sich in der Lage eines Seefahrers, dem der Polarstern fehlt, das Objekt, das Gesetz, um zu rechnen und zu messen.

In der Aschenbrödelrolle mischen sich die verschiedensten Elemente: Phantastisch-Märchenhaftes, Sentimentales und Espritvolles. Ein Ideal von Darstellung würde erreicht werden, wenn die jeweilige Darstellerin jedem das Seine gäbe: dem Phantastischen, dem Sentiment und dem Esprit. Dies pflegt aber nicht zu geschehen, weder in dieser Rolle noch in einer andern. Jeder färbt mit dem, was er hat, und man kann schon von Glück sagen, wenn die Farbe dem zu Färbenden nicht widerstreitet. Das Pigment von Fräulein Lehnbach, die diesmal als Aschenbrödel eine Gastrolle gab, war das Sentiment. Gut. Aber so anmutig und gefällig dies alles wirkte, so wolle mir die junge Dame doch die Bemerkung verzeihen, daß sie, indem sie das Sentimentale entschieden vorwalten ließ, aus den vorgenannten drei Hauptelementen dieser Rolle gerade das herausgriff, was vielleicht am ehesten entbehrt werden kann. Leicht möglich, daß Benedix, wenn man rein äußerlich nach Zeilen rechnen wollte, einer solchen Auffassung das Wort geredet, sie gewissermaßen vorgeschrieben hat. Aber es ist damit wie mit einem Punschrezept. Es kann unter Umständen zu einer Pflicht werden, in das angegebene Verhältnis von warmem Wasser und Rum aus eigener Machtvollkommenheit einzugreifen und zu-

gunsten des Rums zu intervenieren. Wenn ich recht unterrichtet bin, so tat dies die „kleine Buska". Ihr Abgang nach Petersburg stand damals noch nicht fest; aber ihre Zukunft vorahnend, folgte sie dem Gebot eines höher hinaufgerückten Nordens. Sie gab der Rolle mehr Flamme. So wenigstens melden die Bücher.

Die Neujahrsnacht.

28. November 1871.

Ich kannte die „Neujahrsnacht" noch nicht, ein Geständnis, das ich natürlich mit Beschämung ablege, nachdem mir neulich ein Anonymus mitgeteilt hat, „daß wir als Kritiker die Pflicht hätten, Roderich Benedix' sämtliche Werke zu kennen". Ach, wenn Anonymus wüßte, was ich alles nicht weiß! Aber eines weiß ich nun doch, daß mir der humoristische Benedix lieber ist als der sentimentale. Es gibt vielkolportierte Bücher, die den Titel führen: „Hundert Anekdoten oder du sollst und mußt lachen"; so heißt es hier: „hundert Rührungen oder du sollst und mußt weinen." Das Ganze erinnerte mich an die bekannten Toaste wohlgenährter alter Herren (meist mit Pontac-Nase), die sich, wenn alles im heitersten Geplauder ist und einige Pärchen schon Knallbonbons gezogen und Konditorverse gelesen haben, plötzlich erheben, um völlig unmotiviert „dem, an den wir alle längst gedacht haben, ein stilles Glas zu weihen". Alles legt auf fünf Minuten das Gesicht in traurige Falten — die am meisten, die sich still erkundigen, von wem denn eigentlich die Rede sei — bis die unbequeme Störung im Schaum des Champagners untergeht. Gott sei Dank! Nichts verwerflicher, als völlig nutzlos die heiteren Minuten dieses Lebens auch nur um eine kürzen zu wollen!

Gutzkow.

Ein weißes Blatt.

5. April 1872.

Das anfangs der vierziger Jahre geschriebene Stück erlebte gleich damals mehrere Aufführungen auf der königlichen Bühne, die, wenn ich recht berichtet bin, nur von einem mäßigen Erfolg getragen wurden. Wenn darin ein Unrecht lag, so brachte der gestrige Abend die Rechnung wieder in Balance. Das „weiße Blatt", liebenswürdig, spielbar, unterhaltlich, ist ein gutes Stück, das ich bei etwas Pointiertheit in der Schlußszene sogar zu den sehr guten zählen würde. Wenn es vor beinahe dreißig Jahren einen härteren Stand hatte als heutzutage, so kann ich den Grund dafür nur in Persönlichem finden. Gutzkow war immer literarischer Parteimann. So viel er in Koterie gesündigt, so viel hat er auch auf demselben Gebiete gelitten und gebüßt. Es ist ihm nichts geschenkt worden. Die ersten vierziger Jahre waren die Höhe seiner Schreckensherrschaft. Solche Stellung nimmt man nicht unangefochten ein. Auch Danton fiel.

Uriel Acosta.

30. Januar 1879.

Gutzkows „Uriel Acosta" hat sich seit fast einem Menschenalter auf unsern deutschen Bühnen behauptet, ja, mehr als das, er war von Anfang an beliebt und ist es geblieben. Gutzkow, darin der Birch verwandt, verstand sich ganz vorzüglich auf äußerliche „dramatische Wirkung". Es sind aber nicht bloß die „Widderhörner", deren Ton die Hörer gefangen nimmt, es ist vor allem

auch der Ton, der durch das ganze Stück klingt, der Ton jenes lichtfreundlichen Liberalismus aus der zweiten Hälfte der vierziger Jahre, der mit öden Redensarten das Bestehende zu dethronisieren und eine schönere Zeit heraufzuführen trachtete. Freiheit morgens, Freiheit mittags, Freiheit abends; die Zeit, da wir nach glücklicher Absolvierung unserer Märztage stolz darauf waren, das freieste Volk der Erde zu sein, weil wir einen Freiheitsparagraphen mehr hatten als alle anderen Nationen. Nicht die geringste Sorge darüber, daß die Tage bereits vor der Tür standen, da der Freiheitswert dieser Papierparagraphen nicht größer war als seinerzeit der Geldwert der Assignaten. All das liegt jetzt zurück, ist überwunden. Scheidungen haben stattgefunden, bestimmte Ziele wurden gesteckt, und in beiden Lagern schweigt die Phrase; hüben, weil man eingesehen hat, wie gefährlich es ist, mit dem Feuer zu spielen, drüben, weil man begonnen hat, ernsthaft an die Arbeit zu gehen und das Wort in Taten umzusetzen. Aber zwischen diesen scharfen Gegensätzen, die sich ausgebildet haben, und mit denen politisch allein zu rechnen ist, gedeiht noch immer — mit Platen zu sprechen — „ein frohes Völkchen lieber Müssiggänger“, das, sei es in Jugend befangen oder durch Mangel an Erkenntnis zurückgehalten, nach wie vor an die Macht schöner Worte glaubt und immer bereit ist, sich auf hochgehender Klangeswoge hierhin oder dorthin treiben zu lassen. Ein solches Völkchen, sag' ich, gedeiht noch immer, wird noch lange gedeihn, und so lang' es da ist, ist auch dafür gesorgt, daß es dem „Uriel Acosta“ an einem dankbar-gläubigen Publikum nicht fehlen wird. Nur die von links und rechts her werden, wie Vereinzelte auch früher schon, mit dem Stücke nicht viel anzufangen wissen und im wesentlichen Arnold Ruge zustimmen, der

nach einer der ersten Aufführungen sein Urteil in die Worte zusammenfaßte, er glaube nicht, daß das Pistol, mit dem sich der Gutzkowsche Acosta erschieße, jemals wirklich geladen worden sei. Ein bitteres, aber gerechtes Urteil, denn es charakterisiert den Helden des Stückes und dadurch das Stück selbst. Uriel Acosta ist kein tragischer Held, sondern ein trauriger; das Höchste und Größte, das der Mensch hat, ist ins Alltägliche und Rührselige verkehrt. Wer die Wahrheit predigen, wer Apostel sein will, der muß auch Märtyrer sein können; kann er das nicht, so bleib' er davon. Auch die blindeste Mutter und die schönste der Bräute können ihn nicht freisprechen von der Verpflichtung, ein großes Unternehmen groß zu Ende zu führen. Luther durfte nicht auf dem Wege nach Worms wegen eines alten Vaters umkehren. Familienrücksichten und Herzensbekümmernisse sind für kleine Leute; wer Adler spielen will, darf nicht in Sorge sein, ob ihm sein Meisennest zerpflückt und zertreten wird. Helden marchandieren nicht. Ist es aber doch geschehen, hat er sich klein gemacht, so trägt er demütig alle Konsequenzen seiner Schuld. Auch das ist Heldentum. Aber im Ärger, sich übervorteilt zu sehen, schließlich wieder in Rachegelöbnisse zu verfallen, ist das Unheldischste von der Welt. Einem wirklichen Geisteshelden wäre der Tod der Mutter und der Verlust der Braut einfach die Sühne für seine Schwäche gewesen. Es ist ein Tendenzstück, ein Stück, das die verschwommenen Anschauungen einer überwundenen Epoche zum Ausdruck bringt. Meinungen sollen unterstützt, Bestrebungen gefördert werden, und so fehlt denn diesem Drama, wie den meisten Tendenzstücken, denen es eben auf ganz andere Dinge ankommt, der Stempel historischer Wahrheit. Der Pistolenschuß Acostas soll historisch sein; sei er's; aber an das Giftpulverchen Judiths

und vor allem an ihr dem Rabbiner entgegengeschleudertes: „Das lügst du!“ vermag ich nie und nimmermehr zu glauben. Ich halt' es trotz Ben Akibas „alles schon dagewesen“ bis auf weiteres für „nicht dagewesen“, daß eines reichen und vornehmen Juden Tochter in dem Augenblick, da der Bannfluch über ihren Lehrer und Geliebten ausgesprochen wird, in kühner Verachtung dieses Fluchs zugleich auch in Gegenwart von Hunderten von Gästen und Zuschauern auf die Seite des Ausgestoßenen tritt. Sie heißt zwar Judith; aber das ist heroischer als alles, was die Judith des Alten Testaments getan hat. Noch einmal, ich glaube nicht daran, am wenigsten aber glaub' ich an die Gutzkowsche Bildersprache, die auch in diesem Stück ihr Wesen treibt. Hübsch, wiewohl im letzten auch anfechtbar genug, ist die Stelle von dem dreitausendjährigen Stab und dem plötzlichen Sehendwerden des Blinden; alles andere ist schief und krumm und beweist für mich zur Evidenz, daß Gutzkow alles mögliche, nur kein wirklicher Dichter war. Seine Verdienste lagen nach ganz anderen Seiten hin.



Auerbach.

Das erlösende Wort.

27. März 1878.

Zum ersten Male.

Das Stück hat den Vorzug, in dieser Zeit, da der „Maler“ in wahrhaft bedrückender Weise seine Lustspielpräponderanz übt, mal wieder einen aus der gestürzten Dynastie der Professoren ans Licht gezogen zu haben.

Aber, ich fürchte, nicht auf lange. Die kürzeste aller Restaurationen, die Napoleons I., währte nur „hundert Tage“. Dennoch vermute ich, daß sie länger gedauert haben wird als dieser Professor Reinhold. Professor Reinhart war dem Dichter besser gelungen. Natürlich — er war ein Maler.

Der Professor dieses kleinen einaktigen Stückes kann das „erlösende Wort“ nicht finden, das Wort, daß er Klothilden liebt. Wie da helfen? Nach reichlichem Genuß von Rauentaler, einem Gewächs, das dem Herrn Verfasser besonders wert zu sein scheint (worin ich übrigens mit ihm stimme), wird dem Professor von Schwester und Schwager versichert, „er habe das Wort, auf das es ankommt, bereits gesprochen“. Einen Augenblick glaubt er es, durchschaut indessen schließlich das Spiel, das man sich mit ihm erlaubt hat, und verläßt im Unmut darüber das Landhaus seines Schwagers, um von der nächsten Eisenbahnstation aus in die große Stadt zurückzukehren. Aber schon nach zehn Minuten ist er wieder da und überreicht eine, wenn ich recht verstanden habe, vorläufig und auf Probe hin abgefaßte Depesche, die seine Verlobung mit Klothilden an deren Eltern meldet. Das erlösende Wort, das nicht gesprochen werden konnte, fand seinen Ausdruck in einem Telegramm. C'est tout.

Es ist nicht leicht, darüber zu kritisieren, oder wenigstens nicht angenehm; aber gerade der ungeheuchelte Respekt, den ich vor dem berühmten Verfasser empfinde, von meiner Vorliebe für seine Person (ich kenne keinen umgänglich-liebenswürdigeren Schriftsteller) gar nicht zu sprechen — gerade dieser herzliche Respekt vor ihm und seinem großen Talent zwingt mich, rückhaltlos auszusprechen: „Das ist nichts!“ Wir müssen, wenn ein solcher Stoff gewählt wird, einem Übermut begegnen, der

uns entwaffnet, aber nicht einer Behandlung, die durch sich selbst den Anspruch erhebt: dies sind Menschen, dieser Professor Reinhold lebt! Nein, er lebt nicht. Solche Professoren existieren nicht. Es hat verranntere, ridikülere gegeben, aber dann gaben sie sich überhaupt anders. Dies „erlösende Wort“ ist eine zwischen Lustspiel und Posse hin und her pendelnde Arbeit, die, auf das Komische hin angesehen, nicht komisch genug und, auf das Wahre hin angesehen, nicht wahr genug ist. Wozu die Hand nach einem kleinen, seitab hängenden Lorbeerkranze strecken, wenn man unter Lorbeer geht!

Ihr lieben Kleinen,
Barfüßle, Lorle,
Wollt ihm erscheinen
Und raunt ihm ins Ohrle:
Werde kein Freiter,
O Vater, auf's neu',
Erzähle weiter,
Bleib uns treu.

Ludwig.

Der Erbförster.

17. April 1879.

Es ist und bleibt ein Stück ganz ersten Ranges. Der Konflikt resultiert aus der Starrköpfigkeit zweier rechtschaffener Männer, insonderheit des einen, des Erbförsters. Wer das Leben eine Zeitlang beobachtet hat, weiß, wie viele bürgerliche Tragödien sich aus der eigensinnigen, ebenso beschränkten wie unerbittlichen Vorstellung vom sogenannten „guten Recht“ tagtäglich entwickeln. Es

war ein glücklicher Gedanke des Dichters, sich eines solchen Stoffes zu bemächtigen, bei dessen Behandlung dann freilich alles daran hing, uns nicht nur die Entstehung des Konflikts, sondern vor allem auch seine Durchführung, seine unabänderliche Andauer in jedem Augenblicke glaubhaft zu machen. Dies scheint mir dem Dichter in einem ganz eminenten Grade gelungen zu sein. Denn nicht an einer einzigen Stelle wurd' ich von der Frage gestört: „Aber warum versöhnen sie sich nicht?" Wem diese Frage sich aufdrängt, dem wird sich alles, was kommt, als eine nutzlose Quälerei, als eine Art Zwangstragödie darstellen müssen; mir aber kam diese Frage nicht. Die Charaktere sowohl wie die Situationen gaben mir von Anfang an die Gewißheit von dem Vorhandensein eines unlösbaren Konflikts, es sei denn, daß das Hinzutreten glücklicher Zufälligkeiten eine Stundung ermöglichte. Statt dessen häufen sich hier die nach der entgegengesetzten Seite hin liegenden Zufälligkeiten und beschleunigen die Katastrophe. Wenn dem Unheil die Wege vorbereitet sind, so kommt es.

Was unser Leben bestimmt, sind eben „Zufälligkeiten", Ereignisse, deren Gesetz wir nicht klar erkennen. Aber wir ahnen dies Gesetz und fühlen in dem sich anscheinend zufällig Vollziehenden den Zusammenhang mit unserem Tun und Lassen heraus. Nicht immer, aber oft. Unser Gutes und unser Böses sind auch hier mittätig, und es besteht ein geheimnisvoller Zusammenhang zwischen unserer Schuld und dem, was wir „unglücklichen Zufall" nennen. Und derartig sind die „Zufälligkeiten" dieses Stückes. Es waltet ein Gesetz darin, daß der Erbförster, als er den vermeintlichen Mörder seines Sohnes zu treffen glaubt, statt seiner die eigene Tochter trifft. Und von „Zufall" ist von dem Augenblick an nicht mehr zu sprechen,

da wir alles, was er bringt, als prädestiniert, als eine bloße Frage der Zeit empfinden. Und so ist es hier. Es vollzieht sich das, was sich über kurz oder lang unter allen Umständen vollziehen mußte. Wenn nicht in dieser Generation, so in der nächsten; sein gesteigert hitzköpfiger Sohn Andres bietet die Garantien dafür.

Von dieser Seite her ist dem Stücke nicht beizukommen. Es hat so gut wie gar keine Fehler, wogegen man das ganze Drama freilich als einen einzigen großen Fehler bezeichnen kann. Im Vatikan, in einem der letzten Bildersäle, befindet sich ein großes, meisterhaft ausgeführtes Tableau, auf dem zwei Märtyrer nackt in eisernen Torturbetten liegen und mit Hilfe von angesetzten Schraubstöcken eben auseinandergezerrt werden. Jeder wendet sich mit Schauder davon ab. Nicht viel besser ergeht es einem im „Erbförster". Man kommt aus der Pein nicht heraus, und die Marter, die wir sich vollziehen sehen, martert uns mit. Und dabei kein Stillstand, keine Abwechslung im Schrecken. Auch „Emilia Galotti" und „Kabale und Liebe" setzen uns scharf zu; aber Szenen voll Reflexion und Komik, und dann wieder andere, in denen unsere Empörung mächtiger ist als unser Mitleid, reißen uns länger oder kürzer aus dem Jammer heraus und schaffen Oasen und Erholungsplätze. Nicht so hier. Immer dieselbe Wehsaite, auf der gespielt wird. „Sieh dich vor beim Spaßmachen," sagt ein englisches Sprichwort, „man kann auch dem Geduldigsten zu viel Buttersauce in die Rocktasche gießen." Und wahrlich, was vom Spaßmachen gilt, gilt auch vom Grusligmachen. Otto Ludwig übertreibt's. Es lag in seiner Natur; er konnte nicht anders. Schade! Ein großes Talent, ein Talent ersten Ranges, das sich durch einen krankhaften, tiefmelancholischen Zug

um den Kranz gebracht sieht, auf den es sonst wohl Anspruch hatte.

Hebbel.

Herodes und Mariamne.

26. September 1874.

Bis diesen Tag noch, wenn wir in einem Roman lesen, daß Lord Killingshot, der ein Mädchen aus dem Volke liebt, in sieben Duellen drei ihn verspottende Horse-Guards-Kameraden getötet und vier tödlich verwundet hat — bis diesen Tag noch, wenn Gestalten an uns herantreten, die in Liebe wie Haß über das Alltägliche hinauswachsen, mischt sich in unser Entzücken über die Leistungsfähigkeit höher potenzierter Naturen zugleich ein Schmerz über die eigene Ohnmacht. Es klingt dann wohl, in Variation des schönen Liedes von Mörike, über unsere Lippen:

O, daß ich doch Lord Killingshot wär'!
Sieben Gegner erschießen lieb' ich so sehr. —
Schweig stille, mein Herze.

Aber zehn Stunden Schlaf ändern die Situation, und am nächsten Morgen sind wir doch im wesentlichen sehr glücklich darüber, statt des Pistols die Vossische Zeitung in die Hand nehmen und sieben unserer Mitmenschen ruhig weiterleben lassen zu können. Es überkommt uns ein starkes Gefühl davon, daß alles Leben, das eigene wie das anderer, unter Innehaltung der landesüblichen zehn Gebote am besten gedeiht, und daß, um abermals einen bekannten Satz zu zitieren, das Verfahren unseres

mehrgenannten Lords im günstigsten Falle dahin definiert werden kann: „Assassination mildered by point of honor."

Herodes und Mariamne, beide stehen auf einer Leidenschaftshöhe, die uns flüchtig wohl ein Staunen, nachhaltig aber doch nur tiefste Abneigung einflößen kann, um nicht in schuldiger Rücksicht gegen die außerordentliche Begabung des Dichters ein noch stärkeres Wort zu wählen. Das Kulturhistorische als solches, wenn es mehr als Hintergrund sein, mehr als Lokaltöne geben will, ist für das Drama ganz unverwendbar. Es gehört in den Roman. Im Drama soll uns das, was geschieht, zu menschlich-herzlicher Teilnahme stimmen. Wir müssen, damit dies möglich wird, der Empfindungsweise derer folgen können, die uns zur Teilnahme an ihrem Geschick einladen. Das vermochte ich diesen beiden Gestalten gegenüber nicht! Ich hätte mich dazu nach der geringen Bedeutung, die ich, wie ich nur wiederholen kann, dem kulturhistorischen Element für das Drama beilege, mutmaßlich auch dann noch außerstande gesehen, wenn die entsprechende Aufgabe: ein Verfall- und Schreckensbild aus der Wendezeit der heidnischen und christlichen Welt zu geben, wirklich und glücklich gelöst worden wäre; aber diese Aufgabe wurde nicht gelöst, sehr wahrscheinlich nicht einmal gestellt, und damit gebar sich von Anfang an das Unheil dieses Stückes: die Empfindungszwiespältigkeit. Was uns hier als Herodes und Mariamne entgegentritt, ist nicht Herodes und Mariamne, es sind vielmehr Träger der Anschauungen, die Hebbel von zwei Formen der Liebe, von der unechten, egoistisch-tyrannischen und von der echten, selbstsuchtslos-heroischen hatte, denen er zwei Königskleider umhing und ihnen die Zettel anheftete: Herodes und Mariamne. So sehen wir vier Stunden lang ein Liebespaar sich und andere quälen, das

weder modern ist noch antik, sondern nur geschaffen wurde, um der Welt zu zeigen, wie Hebbel sich die Liebe denkt.

> Zwei Menschen, die sich lieben, wie sie sollen,
> Können einander gar nicht überleben.
> Und wenn ich selbst auf fernem Schlachtfeld fiele,
> Man brauchte dir's durch Boten nicht zu melden,
> Du fühltest es sogleich, wie es geschehn,
> Und stürbest ohne Wunde mit an meiner.
> Verlach mich nicht! So ist's, so ist's!
> Allein die Menschen lieben sich nicht so.

So läßt Hebbel den Herodes sprechen. Wundervoll, aber doch zugleich auch modern-gefühlvoll, und so charakterisiert denn diese vielleicht glänzendste Stelle des Stückes auch zugleich seine schwache Seite. Es springt hin und her; jetzt treffen Klänge unser Ohr, die etwa der Empfindungsweise Lenaus entsprechen, bis dann wieder ein Dutzend abgeschlagener Köpfe uns daran erinnert, daß wir im Königspalast zu Jerusalem und nicht im Justinus Kernerschen Äolsharfentum zu Weinsberg sind. Es ist ein Mischstück: Hebbel tragiert im Kleide des Herodes umher. Diese Verkleidung verdrießt um so mehr, als dieser „falsche Herodes“ gerade des einen entbehrt, das mit dem echten einigermaßen aussöhnen konnte: der wirklichen, auf Kraft und Gesundheit ruhenden Leidenschaft.

Ich habe bis hierher den Grundmangel des Stückes zu charakterisieren gesucht; es hat aber neben diesem ersten, aus der Natur des Dichters hervorgegangenen und deshalb als unvermeidlich anzusehenden Fehler noch einen zweiten, der lediglich nach der formellen Seite hin liegt und deshalb sehr wohl hinwegzukorrigieren gewesen wäre. Der Aufbau, der sonst so klar und kunstvoll ist und in mehr als einer Beziehung als meisterhaft bezeichnet werden

darf, hat es nach meinem Gefühl doch in einem wichtigen Punkte versehen: die Exposition greift nicht weit genug zurück. Das Stück wirkt wie der zweite oder dritte Teil einer Trilogie; der erste fehlt. Dieser ist aber, wie hier die Dinge liegen, unerläßlich. Wir müßten, sei es in einem vorausgehenden Stück oder doch mindestens in einem breit ausgeführten ersten Akt, Herodes und Mariamne im Vollbesitz einer leidenschaftlichen, glücklichen und in ihrem Glück menschlich-schön motivierten Liebe gesehen haben, um in dem, was kommt, den eben diese Liebe zur Voraussetzung habenden Kampf zu verstehen, der sich in dem Herzen Mariamnens vollzieht. Haben wir auch eine einzige Szene nur miterlebt, die uns am eigenen Herzen fühlbar machte: „sie muß ihn lieben", so begreifen wir, daß sie den Mord ihres Bruders ignorieren, das tückisch gegen sie selbst gezückte Schwert verzeihen und in Erinnerung unendlichen Glückes seine Wiederkehr immer neu erhoffen kann; aber dies Glück müssen wir vorher mit Augen gesehen haben, wir müssen dessen Zeuge gewesen sein. Dies fehlt. Das Stück setzt gleich mit Abstoßendem ein, und auch Marianne läßt keine Empfindung in unserem Herzen für sich aufkommen, weil sie sich ziemlich von Anfang an zu einer hochgemuten und opferbereiten Liebe bekennt, für die wir kein Motiv ausfindig machen können. Einen Mörder lieben, der vorher ein Gott war, kann selber göttlich sein; aber einen Mörder pur et simple als solchen lieben, ist widerwärtig. Bis zur Mitte des zweiten Aktes hat sich Herodes (übrigens darin fortfahrend) lediglich als ein Puppenspiel- und Jahrmarktsscheusal vor unsern Augen präsentiert, und diesem Oger zuliebe hören wir die von ihm selbst „unter das Schwert gestellte" Mariamne den Schwur leisten, daß sie sich töten werde, sobald die Nachricht seines Todes

bei ihr einträfe. Dies könnte, wenn wir unter dem Eindruck eines voraufgegangenen Liebesglückes wären, großartig wirken; hier aber wirkt es nur degoutant oder mindestens unverständlich. Im fünften Akt erfahren wir aus einer Art von testamentarischer Beichte, daß ein solches Glück allerdings vorhanden gewesen sei, erfahren es aus dem Munde derjenigen, die es am besten wissen muß, aus dem Munde Mariamnens selbst — aber es ist zu spät. Diese Confessions können keine rückwirkende Kraft mehr üben, und in dem Momente, da der Vorhang fällt, haben wir das Gefühl, einen an Bildern und Sentenzen reichen, zu den mannigfachsten Betrachtungen anreizenden, aber im ganzen doch unerquicklichen, aus fünf Märtyrerstationen bestehenden Abend hinter uns zu haben. Das Talent des Dichters, der nahezu ein Genie war, verleugnet sich nirgends; es ist nichts Kleines daran; man erkennt die superiore Natur. Dazu jener Fleiß und jene Liebe, ohne die auch der Beste nichts vermag. Es war nicht nur ein Recht der königlichen Bühne, mit diesem Stücke vorzugehen, es war ihre Pflicht. Das Publikum muß erfahren, was von Neuem da ist, wäre es auch nur, um sich seiner alten Besitztümer doppelt zu freuen. „Herodes und Mariamne" wird sich nicht halten; dennoch beglückwünschen wir uns, daß dieses Drama erschien. Man lernt auch da und festigt sich in seinen Grundsätzen, wo man mehr ablehnen als zustimmen muß. Nur muß der Gegenstand bedeutend sein. Das ist er hier. Das Ganze: eine Schönheit, die kränkelt und mal leiser, mal deutlicher den Zug der Verzerrung trägt.

Kruse.

Marino Faliero.

21. Dezember 1876.

Zum ersten Male.

Je länger man lebt, desto klarer erkennt man, daß in allem Geschaffenen der Geist seines Schöpfers lebt, und dieser Geist ist es, der anmutet oder widerstrebt, der tötet oder lebendig macht. Was in sich krank oder hohl ist, das degoutiert zuletzt, wie vollkommen auch das Kleid sein mag, in dem es einherstolziert; was aber umgekehrt aus einem gesunden Keime sproß, das bewahrt allen zufälligen Störungen, allem im einzelnen Mißlungenen zum Trotz eine gesunde Innerlichkeit. Über die Höcker hinweg oder durch sie hindurch erkennt der Schärferblickende jenes Endgültige, das zum Guten oder Schlechten scheidet. Und dies Endgültige ist die Gesinnung, die aus einem Kunstwerk ebenso deutlich wie aus dem Leben spricht. Die Figur, auf die Kruse schaute, ist ihm nicht klar und einheitlich aufgegangen, aber er selbst steht in wohltuender Klarheit vor uns.



Freytag.

Graf Waldemar.

20. November 1886.

Wir leben in einer Epoche der Ausgrabungen und haben uns dank Schliemann und vielen anderen dieser

Zeiteigentümlichkeit zu freuen. Ob auch der Ausgrabung des „Grafen Waldemar", ist fraglich. Das, was Episode an dem Stück ist, ist vorzüglich und zeigt die Bedeutung des auf so vielen Gebieten mit so vielem Rechte gefeierten Dichters; das eigentliche Stück aber verstimmt mehr als es vergnügt und gewährt im wesentlichen nur noch ein literarhistorisches Interesse. Wir begegnen dem Tone der vierziger Jahre, dem Tone der superioren Schwerenöter und sehen, und das ist die Hauptsache, Gustav Freytag im Beginn seines Schaffens, im ersten Anlauf zu seinem Ruhme. Fink, Bolz, Schmock, sie alle stecken bereits in diesem Stück, und sogar Piepenbrink würde sich bei gutem Willen und leidlichem Entgegenkommen der Hörer in dem Fürsten Fedor Iwanowitsch Udaschkin nachweisen lassen. In der Tat, Freytag lehnt sich in seinen späteren Arbeiten mehr als einmal an die besten uud originellsten Gestalten dieses seines „Grafen Waldemar" an, während der diesem Stücke verbleibende Rest unorigineller Figuren seinerseits Anlehnung bei „Kabale und Liebe" sucht. Lady Milford und Louise, der alte Miller und die Millerin gehen in „Graf Waldemar" um.

Fräulein Barkany gab die Fürstin Udaschkin im ganzen mäßig, in Stimme, Pelz und Schmelz jedoch ins Maßlose schweifend. Aber in diesem Übermaße liegt ihr Triumph. Schiller und Goethe treten mehr und mehr zurück, Bonwitt und Littauer mehr und mehr hervor. Aber vielleicht geben diese Namen Berliner Klanges schon Anstoß, und es muß Mr. Worth in Paris sein. Nur Worth hat worth. Als Fräulein Groß mit vierzig Toiletten (man sprach damals davon wie von Renz mit vierzig Pferden) hier eintraf, schien sich der Sturz der alt-etablierten Mächte, darunter auch Fräulein Barkanys, vorbereiten zu sollen. Aber Fräulein Barkany

hat längst Revanche genommen. Und auch als Fürstin Udaschkin wieder. Edelsteine finden sich mitunter in ganzen Nestern (das mineralogische Wort dafür ist mir in diesem Augenblicke nicht zur Hand), und in solchen, unter Straußenfedern wie unter Farnkraut Versteck spielenden Edelsteinnestern schritt unsere Primadonna der Tragödie siegstrahlend einher, ein weiterer Beleg für die sich augenblicklich überall ruhmreich vollziehende Tatsache, daß Ungarn die Führung wieder übernommen hat. Cisleithanien (Fräulein Groß) folgt.



Hackländer.

Magnetische Kuren.

30. März 1885.

Unseren „Neueren" kann kein größerer Dienst geschehen als ein solches gelegentliches Zurückgreifen auf die „Älteren" aus den vierziger und fünfziger Jahren. Man empfindet dann dankbar die Riesenfortschritte, die die Kunst oder doch mindestens das Kunsthandwerk des Stückeschreibens gemacht hat. Auch in unsern modernen Lustspielen stimmt nicht alles, und wir müssen uns Verzerrungen und Willkürlichkeiten in Hülle und Fülle gefallen lassen; im ganzen aber sind es doch Menschen, deren Bekanntschaft wir machen, Menschen in menschenmöglichen Situationen und vor allem Menschen, die sich nicht eigens vornehmen, um vieles dümmer, trivialer und alberner zu sprechen, als im wirklichen Leben gesprochen wird. Alles, was Lubliner und Lindau, was Gensichen und namentlich Blumenthal seit einem

Jahrzehnt auf dem Gebiete des Lustspiels geleistet haben, wandelt neben diesen „Magnetischen Kuren“ auf geradezu schwindelnden Höhen, und Stücke wie: „Frau ohne Geist“, „Verschämte Arbeit“, „Gräfin Lea“, „Märchentante“, „Probepfeil“ und „Große Glocke“ repräsentieren an dieser Hackländerei gemessen in ihrem „Griff ins volle Menschenleben hinein“ einen vergleichsweise klassisch zu nennenden Realismus. Denn in diesen „Magnetischen Kuren“ ist alles Unsinn von Anfang bis Ende, und die kläglich hineingezwungene Tendenz: Ridikülisierung des Magnetismus bedeutet nichts als eine Mischung von Unkenntnis, blöder Lebensauffassung und Effronterie. Das ganze Stück hat eine einzige hübsche Szene, die erste des dritten Akts, wo der liebenswürdige Naturbursche, der gar nicht daran denkt, ein Galan und Don Juan zu sein, plötzlich von sämtlichen im Salon der Gräfin anwesenden Personen auf ein „unpassendes Verhältnis“ hin angesehen und mit schneidender Kühle behandelt wird. Diese Szene jedoch, so hübsch sie ist, wirkt sehr nach Art einer alten, irgend woher genommenen Anekdote, der das Zündende des im Moment Geborenen fehlt; unter allen Umständen aber hat sie den Charakter eines hors d'œuvre und steht in gar keiner Beziehung zu dem eigentlichen Inhalt des Stücks.

Ausgezeichnet war Herr Berndal als Graf Schönmark, ja, er gab den feinen, gütigen und an der Grenze der Imbecilität stehenden Aristokraten mit nahezu absoluter Meisterschaft.

Vor allem ist es diese Figur, dieser Graf und Minister, aus dem die nun zurückliegende Hackländersche Literaturepoche mit besonderer Deutlichkeit zu uns spricht, eine Epoche, da der herrschende, stupide Halb-Liberalismus als Paragraph 1 in seinen Kodex eingetragen hatte: „Jeder

Minister ist aus Borneo", was in den vierziger Jahren eine beliebte und beinah' auch eine geglaubte Witzwendung war. Nach diesem Paragraphen ist denn auch von Hackländer dieser Graf Schönmark geschaffen, von dem wir im ersten Akt erfahren, daß er Minister des Auswärtigen werden will, und in betreff dessen wir das Haus mit dem Hochgefühl verlassen dürfen, daß er's in der letzten Szene geworden ist. Gesegnet das deutsche Land — es ist sogar von „Seiner Majestät" die Rede — dessen Weltbeziehungen damals durch diesen Illustrissimus geleitet worden sind. Alles noch abgrundtief unter Bundestag! Draußen auf Platz und Straßen aber sah es schon aus nach Vorbereitung für den „Ersten April", und man konnte Gott inbrünstig danken, an Stelle solcher Hackländerschen Minister des Auswärtigen jetzt andere zu haben.

Putlitz.

Das Testament des Großen Kurfürsten.

22. März 1871.

Es konnte an diesem ersten hohenzollernschen Kaisergeburtstag nicht leicht ein passenderes Stück zur Aufführung gebracht werden als dieses „Testament des Großen Kurfürsten". Damals die Anfänge, heute die Krönung des Gebäudes. Aber wie sehr sich auch das Damals und das Heute einander gegenüberstehen, in dem einen sind sie sich gleich, in dem Hohenzollernspruch: Das Ganze über die Teile, die Staatswohlfahrt über die Familienrücksicht! Das ist es, was uns die Via triumphalis geführt hat von Fehrbellin bis Sedan und Versailles.

Und dieser Geist wolle uns erhalten bleiben!

Spielt nicht mit dem Feuer.

18. März 1875.

Wenn sich doch die jüngste Generation unserer Tantièmestreber entschließen könnte, lieber bei Benedix und Putlitz als bei den Franzosen und namentlich bei dem unglückseligen „Glas Wasser" in die Schule zu gehen! Aber sie hüten sich davor, weil die Gewinnung eines freien und unbefangenen Blickes für das um uns her ausgebreitete alltägliche Leben eine viel schwierigere Sache ist als die Dramatisierung irgend eines Memoirenkapitels aus der Zeit der französischen Ludwige oder der englischen George. Dergleichen historische Lust- und Schauspiele, meist ohne jede tiefer gehende Kenntnis der Geschichte des Landes, ohne jede Vertrautheit mit höfischer Sitte und höfischer Sprache abgefaßt, nehmen eine allerniedrigste Kunststufe ein, auf der ihre Verfasser in der Tat sich lediglich damit begnügen, die offenkundigen Fehler und Oberflächlichkeiten Scribes zu kopieren und im übrigen über die ungeheure Kluft hinwegzusehen, die sie von dem Witz, der Grazie und dem Genius dieses Meisters trennt. Benedix und Putlitz glauben sie „überwunden" zu haben, und doch steckt gerade — von jener doppelt erquicklichen, weil unter Lachen einherschreitenden Lebenswahrheit und Wirklichkeit ganz abgesehn — vor allem auch ein Maß von Kunst in diesen Stücken, von dem die auf jeden Lord und jeden Marquis vorweg pränumeriert habenden jungen Intrigenlustspiel-Produzenten keine Ahnung haben. Die Art, wie Putlitz in seinem „Spielt nicht mit dem Feuer" die Kraft jeder einzelnen komischen Situation genau bemißt und die Pferde wechselt, ehe sie verbraucht zusammenbrechen, ist geradezu meisterhaft, und nur der, der so das Metier

versteht, sollte sich auf der großen Rennbahn überhaupt in den Sattel schwingen. Wer noch zurück ist, muß seine Exerzitien privatim betreiben.

Doktor Raimond.

15. Oktober 1873.

Zum ersten Male.

Zurückblickend finden wir allerdings, daß die Komödie die Aufgabe hatte, die Torheit der Zeit zu spiegeln und mittelst dieser Spiegelung sie zu bekämpfen. Es sei ferne von mir, behaupten zu wollen, daß dies nicht auch noch heute geschehen könne; aber es ist außerordentlich erschwert. In vergangenen Jahrhunderten sprach nichts anderes zum Volk als die Kanzel und die Bühne; heute — von dem reich ausgebildeten Klub- und Parlaments-, Vereins- und Genossenschaftswesen ganz abgesehen — predigen allein in dieser Stadt Berlin tagtäglich 100 000 Zeitungsexemplare zu 800 000 Menschen. Es kann von der Bühne her nichts gesagt werden, was nicht in Ernst und Scherz, in Fach- und in Witzblättern schon vorher gesagt worden wäre, und es erfordert eine ganz außerordentliche Begabung, über all dies längst Gesagte hinaus ein weitergehendes, mächtiges Wort zu sprechen oder die Kraft von hundert Alltagspfeilen zu einem wahren Wunderspeer zusammenzuschmieden.

Gespielt wurde vortrefflich. Bei diesem Spiel meinerseits zu verweilen, wird wohl von den Künstlern selbst kaum erwartet. Wenn eine Sektion vom Garde-Jägerbataillon Befehl erhält, auf zweihundert Schritt nach einem Torweg zu schießen, so sitzen eben alle Kugeln, und die ganze Sektion würde sich sehr wundern, wenn man jedem einzelnen zu seinem „Meisterschuß“ gratulieren wollte.

Die pikante Witwe, die kokette Baronin, die dicke Baurätin sind eben eine alte Scheibe, die immer getroffen werden muß.

Die Idealisten.

8. November 1881.

Zum ersten Male.

In des Albertus Magnus großem Werk „Über das Tierreich“ fand ich einmal folgende Stelle: „Von Eulen in Island“, und der Text zu dieser Kapitelüberschrift lautete kurz dahin: „Island hat keine Eulen“. An diese isländischen Eulen wurd' ich durch die Putlitzschen „Idealisten“ erinnert und machte meinerseits die Kapitelüberschrift: Die Idealisten in den „Idealisten“. Und gleich danach auch den Text dazu: Die „Idealisten“ haben keine Idealisten.

Ja, haben sie wirklich keine? Die Beantwortung hängt schließlich von der Vorfrage ab: was sind Idealisten? Es gibt eben allerlei Sorten, namentlich in Deutschland, und eines ganz bestimmten Idealisten entsinn' ich mich beispielsweis aus nachstehender Geschichte. Besagter Idealist hatte nämlich, wie zur Legitimierung seiner selbst, ein philosophisches Buch geschrieben und bot es einem namhaften Verleger an, mit dem er noch von der Schule her befreundet war, ja sich sogar duzte. Der Verleger ging darauf ein, und es entspann sich nunmehr folgendes Gespräch zwischen beiden. Verleger: „Ja, lieber Fritz, ich werde dein Buch nehmen und freue mich, dir ein Honorar von hundert Talern bewilligen zu können.“ — Idealist: „Lieber Wilhelm, ich bitte dich, sprich nur nicht davon. Es ist das alles ja das Gleichgültigste von der Welt. Es lag mir ausschließlich daran, einer be-

stimmten Idee . . ." Verleger: „Nein, nein. Hundert Taler." Und hiermit brach das Gespräch ab. Beide Freunde jedoch setzten sich gleich danach in einen Pferdebahnwagen, weil sie denselben Weg hatten. Ein tiefes Schweigen herrschte vor, und man hörte nichts als das Knistern der Zettel oder dann und wann einen leisen Schrillton, wenn die Papiereckchen abgerissen wurden. Eben diesen Moment tiefster Stille wählte der Idealist, um vielleicht unter dem Eindruck des Feierlichen das vor etwa zehn Minuten abgebrochene Gespräch wieder aufzunehmen. Er beugte sich vor und sagte leise: „Gold, lieber Wilhelm? . . ." „Nein, Kurant," antwortete dieser.

Die Unterschrift des Königs.

5. Dezember 1886.

Zum ersten Male.

Nach der Ouvertüre zu „Titus" von Mozart, die den Abend zur Feier des hundertjährigen Bestehens des königlichen Theaters einleitete, folgte das Festspiel: „Die Unterschrift des Königs". Es ist die Zeit des Theaters in der Behrenstraße. Der große König ist tot, und die Theater stehen leer. Was soll werden? Theophilus Döbbelin und seine Truppe befinden sich vis-à-vis de rien, die Truppe, wenn nicht Hilfe kommt, muß aufgelöst werden. Das große Wort „verhungern" ist bereits mehrfach gelassen und ungelassen ausgesprochen worden, da endlich kommt die Hilfe: das bekannte blaue Kuvert mit rotem Siegel wird abgegeben, erbrochen und gelesen. Der alte Döbbelin aber kann nicht weiter im Text, das Gefühl übermannt ihn, und der Schauspieler Herdt (Herr Ludwig) ergreift das Kabinettsschreiben, um es zu Ende zu lesen. Gott sei Dank, alles ist gewährt: Komödienhaus und Subvention,

und unter einem jubelnden „Es lebe der König!“ fällt der Vorhang. Und in die Freude der vor uns auf der Bühne Beglückten stimmte das Haus mit ein.

Es ist ein sehr gelungenes, weil sehr liebenswürdiges und, wenn ich mich so ausdrücken darf, angenehm rührsames Festspiel. Es erinnert an eine treffliche kleine dramatische Szene, die Julius Rodenberg vor zwei Jahren zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Bestehens der Schillerstiftung dichtete. Das hier (bei Putlitz) eingewebte Patriotische steigerte natürlich die Wirkung; sonst begegnen wir in beiden Festspielen demselben Stoffe: Dichter- beziehungsweise Schauspielerelend, dem durch ein Kabinettsschreiben, eine Bestallung, irgend eine Munifizenz ein Ende gemacht wird. Alles sehr schön. Aber eine Bemerkung mag diesen Stoffen und Hergängen gegenüber doch gestattet sein. In den Augen des großen Publikums kann der Dichter nie genug hungern; es ist sozusagen seine Spezialität, und je fester der Schmachtriemen ihm angezogen wird, desto reiner seine Lyrik. Aber die, die zur Erbauung des Publikums diese Trainierung durchmachen sollen, denken doch anders darüber und haben unter den einschlägigen Entziehungsprozessen, die weit über Schweninger hinausgehen, meist so sehr gelitten, daß sie sich selbst in den liebenswürdigsten Stücken an derartige Vorbereitungen für ihren Dichter- und Künstlerruhm nicht gern erinnern lassen. Mir persönlich wird immer sehr fatal dabei, trotzdem ich mit der von Zola mehrfach geäußerten Ansicht, „daß die wahre Kunst erst mit der Freiwerdung der Künstler und Dichter von allem Fürsten- uud Mäcenatentum beginne“, nicht übereinstimme. Bessere Dichterzeiten als am Versailler und Weimarer Hofe hat es nie gegeben, und die jetzt existierende Abhängigkeit vom Geschmacke des Publikums

oder wohl gar von den Launen eines die Hand krampfhaft auf dem Beutel haltenden Buchhändlers ist keineswegs ein Idealzustand daneben. An das forsche: „Es soll der Dichter mit dem König gehn“ läßt man sich jederzeit gern erinnern; der auf der Bühne heimische Hungerpoet oder Hungerkünstler aber weckt bei dem, der mit zum „Bau“ gehört, sehr zweifelhafte Gefühle und stimmt ihn beim szenisch-dramatischen Eintreffen von 5 Mark 50, wovon ihm zugemutet wird, sich seelisch und künstlerisch aufzurichten, fast noch trauriger als beim Eintreffen der gleichen Summe durch Stephan und seine „Eilenden“.



Gottschall.

Pitt und Fox.

30. November 1878.

Das Stück ist eine frühere Arbeit des Dichters, kam aber, wenn ich nicht irre, erst im Frühjahr 1874 auf unserer königlichen Bühne zur Darstellung. Es gefiel mir damals leidlich gut. Seitdem aber sind solche Wandlungen mit mir vorgegangen, daß ich es jetzt ohne weiteres zu den guten Stücken zähle. Es erfüllt die beiden Bedingungen, auf die ich, nachdem mir der strengere Maßstab nolens volens aus der Hand gefallen ist, allein noch halten zu müssen glaube: es langweilt mich nicht, und es chokiert mich nicht. Das letztere ist noch wichtiger als das erstere. Was dem Stücke fehlt, ist jegliches historisches Gepräge; aber so wünschenswert ein solches

ist, wenn man sich fünf Akte lang in der Gesellschaft von Pitt und Fox und Sheridan bewegen soll, so stell' ich doch dergleichen nicht mehr als unerläßliche Forderung. Ich lasse mir jeden Pitt und Fox gefallen, vorausgesetzt daß der Dichter es im ganzen genommen bei bloßen Unterlassungssünden bewenden läßt und darauf verzichtet, mittelst moderner Tiraden und Stichwörter um die Gunst des Publikums zu buhlen. Dies auf unerlaubten Wegen sich Einschleichen ist es, was mich an so vielen historischen Lust- und Schauspielen unserer Neueren und Neuesten verdrießt; der harmlose, geschichtliche Plunder, das leichte Hinweggehen über die Korrektheitsfrage erscheint mir neuerdings irrelevant, und nur die historische Verzerrung, um mit deren Hilfe auf einem politischen Hintertreppchen das zu erreichen, was auf der großen Freitreppe der Kunst nicht erreicht werden konnte, nur diese auf persönlichen Vorteil bedachte Veruntreuung reizt mich nach wie vor. Davon aber ist in diesem Gottschallschen Stücke keine Spur. So freut man sich denn der geschickten Hand, die das Ganze liebenswürdig-klar gruppiert und unterhaltlich aufbaute und entschlägt sich, wie billig, aller Erwägungen, ob ein solcher Nachmittagsprediger, wie dieser William Pitt, jemals zum siegreichen Bekämpfer der französischen Revolution und ihres gigantischen Sohnes heranreifen konnte. Dasselbe gilt von dem Direktor der ostindischen Kompanie, der durchaus das Gepräge eines Herdendirektors aus der Ukraine oder eines Oberczikos aus den ungarischen Pußten hat. An einem Dreißig-Millionen-Reiche mitregiert zu haben, wird ihm auch der feinste Pulsfühler nicht anmerken.

Herzog Bernhard von Weimar.

14. März 1873.

Zum ersten Male.

Nicht nur Trauerspiel, sogar geschichtliches Trauerspiel! So besagt der Zettel. Und warum auch nicht? Wir sehen Kürassiere und Dragoner, alte Bekannte aus „Wallensteins Lager“ her; das Rautenbanner flattert im Winde; die Schärpen sind grün und weiß; Bernhard siegt, liebt und wird vergiftet, und im Hintergrund erhebt sich ein gotischer Turm, der vielleicht der Turm von Alt-Breisach ist. Also warum nicht geschichtliches Trauerspiel? Es gibt nun freilich eine Minorität, die das Wesen einer Zeit nicht in Klapphut und Reiterstiefeln, sondern in mehr innerlichen Dingen sucht, aber:

> Was man den Geist der Zeiten heißt,
> Ist nur der Herren eigener Geist,

und so mag denn Bernhard von Weimar schließlich noch zufrieden sein, daß er wenigstens als Rudolf Gottschall auf die Bühne tritt. Das ganze Stück ist eine dramatisierte Turn- und Sängerfahrt mit aufgelegtem Fäßchen und Redeprogramm. Erste Nummer (Festrede): „Gott schuf den Deutschen und freute sich.“ Zweite Nummer: „Sie sollen ihn nicht haben.“ Drittens: „O Straßburg.“ Viertens: „Die deutsche Maid“ (Deklamation unter gütiger Mitwirkung einer Blondine). Fünftens: Wiederholung der Festrede. Zu gütiger Beachtung: Rückfahrt 9½, der Zug hält bei Station Finkenkrug.

Geschichtliches Trauerspiel! Unter den Gestalten des Stückes ist auch Richelieu, natürlich mit seiner Nichte. Sie gehört zu ihm wie die Schnupftabaksdose zu Friedrich dem Großen. In welchen Redewendungen ergeht sich nun der Kardinal? Er ist in lugubrer Stimmung, und

einer seiner ersten Sätze läuft auf die Mitteilung hinaus: „Ich fühl's an meinen Nerven". Dann erfahren wir weiter: seine Krankheit sei, daß er lebe, und sein Amt sei blutig. Hierbei einen Augenblick verweilend, verrät er uns auch die Beweggründe, weshalb er eigentlich um einen deutschen Feldherrn werbe. Diese Beweggründe — ich zitiere aus dem Gedächtnis — lauten etwa:

Durch mich
Ward Frankreich arm an Helden; nur ein Held
Darf fürder noch in Frankreich sein: der König.
So müssen wir uns Helden borgen.

Es war dies die Zeit, wo Turenne und Condé glänzend in ihre Laufbahn eintraten und Dusquesne siegreich über die Meere fegte. Kardinal oder nicht, er war Franzose, und über keines Franzosen Lippe ist je das Wort gekommen, daß Frankreich sich seine Helden borgen müsse.



Brachvogel.

Narziß.

a.

8. März 1879.

Brachvogels „Narziß" und Gutzkows „Uriel Acosta" sind wohl die gefeiertsten, jedenfalls die volkstümlichsten unter den Dramen, die die deutsche Dichtung seit Anfang der vierziger Jahre hervorgebracht hat. Sie halten sich, weil sie das Publikum immer wieder hinreißen. Gegen beide heg' ich dieselben starken Bedenken: in „Uriel Acosta" feiert die Phrase, in „Narziß" die Unnatur wahre

Triumphe; nichtsdestoweniger söhn' ich mich, ohne meine Bedenken aufzugeben, mit beiden Stücken aus, je häufiger ich sie sehe. Ich finde mehr und mehr den Grund, warum sie wirken, wirken müssen, und tout comprendre, c'est tout pardonner. Objektiv haben sie gar keine Berechtigung. Was im „Acosta" nach der Charakterseite hin gesündigt wird, das sündigt „Narziß" in einer Fülle der unmöglichsten Vorstellungen und Situationen; aber das Recht und die Kraft beider Stücke liegt in ihrem Subjektivismus. Ein unwahrer Ausdruck dessen, was sie geben wollen, sind sie doch ein wahrer Ausdruck ihrer Dichter. „Acosta" ist ganz Gutzkow, und „Narziß" ist ganz Brachvogel. Was dabei zur Erscheinung kommt, widerstreitet mir, aber wie sich's gibt, das imponiert mir an mehr als einer Stelle. Beide Stücke haben den Ton der Leidenschaft, in beiden pulst das Herz, und das ist es, was ihnen eine das große Publikum hinreißende Gewalt leiht. Wer an sich und seine Sache glaubt, an den glauben auch andere. Johann von Leyden und Brigham Young haben so gut hingerissen wie Peter von Amiens und Bernhard von Clairvaux. Was dabei, gestützt auf den Unterschied zwischen echt und unecht, an innerlichster Differenz verbleibt, das verbirgt oder verwischt sich in den Künsten mehr als anderswo, weil in ihnen schon die Kraftentfaltung als solche Wert und Berechtigung hat. Auch das verirrte Gefühl, wenn es nur stark ist, ist dramatisch bedeutsam, weil es dramatisch wirksam ist. Wie wäre sonst die Herrschaft der modernen französischen Komödien möglich! Die Hälfte davon ist Unnatur, aber die Vortragsverve sichert ihnen ihren Erfolg. Und diese Verve ist auch hier der Zauber. Ich lächle, detestiere auch wohl, aber bewundere doch dazwischen.

b.

9. Dezember 1881.

Das Stück selbst übte wieder seine bekannte große Wirkung auch auf mich aus. Aber freilich, die „große Wirkung" ist die der Wüste: Sand und Sonnenbrand und Kamelrudern wie Meilensteine. Was ich bei diesem Stück leide, spottet jeder Beschreibung. Ich habe trotz meinen hohen Semestern immer noch die Schwäche, solche Geschichten ernsthaft zu nehmen und allgemeinere Betrachtungen daran zu knüpfen. Und da steigt es mir dann jedesmal heiß zu Kopf, wenn ich mir herausrechne, daß dieser Kolossalunsinn nun schon an die dreißig Jahre die deutsche Bühne beherrscht. Auch gibt es nichts, wonach unsere Charakterspieler so begierig wären als nach der Ehre, den ersten Narziß-Spielern ihrer Zeit zugezählt zu werden. Der verstorbene Hiltl sagte mir mal: „Ach Gott, wer will einen Lear-Spieler kontrollieren? Wer will die Formen der Verrücktheit feststellen?" Auch in der Literatur haben wir Seitenstücke; wer gar nichts mehr zu sagen weiß, erzählt einen Traum oder läßt einen Narren auftreten. Diese Flagge deckt alles. Es ist sprichwörtlich geworden, von Brachvogels „Genialität" zu sprechen und wohl zugleich auch auf Schiller und seine „Räuber" zu verweisen. Aber welche Welt von Unterschied! Genialität, die tollt, ist herzerfrischend; Genialität, die quasselt, ist bloß unangenehm. Und wovon quasselt sie hier mit Vorliebe? Von „Logik" und „Prämisse". Welches Labsal daneben ist das einfache Hexeneinmaleins: „Aus eins mach' zehn, Und zwei laß gehn, Und drei mach' gleich, So bist du reich usw." Und trotzdem dreißig Jahre lang dieselbe Bewunderung! Es ist zum Weinen, und ich weiß wirklich nicht, woher Karl Vogt

den Beweis genommen hat, daß immer mehr Phosphor ins Hirn käme (dies mag übrigens sein), und daß die Menschen immer klüger würden. Ich habe wohl gehört, daß Kotzebues Stücke seinerzeit und von einem bestimmten Publikum denen Goethes und Schillers vorgezogen wurden. Etwas Derartiges darf nicht überraschen und ist kaum anders zu fordern. Das Gewöhnliche, das ganz Alltägliche wird immer das größte Publikum haben; es ist eben nicht möglich, Millionen auf eine ästhetische Kunsthöhe zu heben. Das kann keine Schule leisten. Ist auch nicht nötig. Aber eins wäre von der Schule zu fordern: daß sie Sinn von Unsinn unterscheiden lehrt. Und nun frag' ich: lassen sich Fortschritte nach dieser Seite hin entdecken? Nein. Unter der Wissensnudelung, unter Drill und Examennot geht aller bon sens verloren, und das Endresultat ist, daß der Wirrwarr angebetet und ein Stück wie „Narziß" unter die halbklassischen Tragödien eingereiht wird. Es sollte lieber auf den Index kommen, nicht auf den, den der Papst, sondern auf den, den der gesunde Menschenverstand entwirft.

c.

17. Mai 1884.

Wenn im zweiten Akt ein meisterhaftes Spiel — auch darin meisterhaft, daß es die Glanzstellen hervorhob und die schwachen fallen ließ — über Unwahrheit und Unsinn der Dichtung triumphierte, so triumphierte im fünften Akt der Unsinn über das Spiel. Das Stück nimmt hier Formen an, die jeder Beschreibung spotten, und wenn ich es unsern modernen Brachvogels nicht ersparen kann, ihrem Bombast und ihrem Nonsens den Krieg zu erklären, so bin ich ihnen doch anderseits das Zeugnis schuldig, daß sie, mit dem Ur-Brachvogel ver-

glichen, nur kaffeelöffelweis' aus jenem Ozean schöpfen, aus dem der „Narziß"-Dichter — sein in Einzelnheiten aufblitzendes Genie gern zugegeben — seinerzeit mit einem überschwappenden Suppenlöffel schöpfte. Wie der Ozean heißt, mag sich jeder selbst sagen. Daß er unergründlich ist, ist seine Rettung.



Winterfeld.

Der Hauptmann von Kapernaum.

24. April 1875.

Zum ersten Male.

Der Schwank führt uns in das letzte Regierungsjahr (1739) König Friedrich Wilhelms I., nach Prenzlau, in die Reihen des Regiments Markgraf Heinrich. Die alten Tage tun sich also vor uns auf, aus denen auch Raupach den Stoff zu seinem mir mannigfach widerstrebenden, im übrigen aber höchst wirkungsvoll und mit brillanter Bühnentechnik aufgebauten „Vor hundert Jahren" nahm. Sollten wir beide Lustspiele in Parallele stellen, so müßte freilich gesagt werden, daß sich Prenzlau und Markgraf Heinrich neben Halle und dem alten Dessauer nicht zu behaupten vermögen. Dennoch ist auch dieser „Hauptmann von Kapernaum" kein übles Stück. Es geht über das bloße „Zeit- und Lebensbild" in jenem oberflächlichen Sinn, in dem dieses Wort gebraucht zu werden pflegt, ganz erheblich hinaus und gibt uns in seinen beiden Hauptgestalten, in dem Stabskapitän v. Kapernow und dem Fräulein Tugendreich v. Sperling, zwei mit bemerkenswerter Sorgfalt, Liebenswürdigkeit und psychologischer Feinheit gezeichnete Figuren, die das nach anderer

Seite hin mannigfach possenhafte Stück in die Höhe eines Charakterlustspiels heben. Wer im Gegensatz hierzu etwa sagen möchte, daß es solche Gestalten nicht gebe und nie gegeben habe, der kennt weder das Leben noch die Geschichte. Solche verschämte Brautpaare, die dreißig Jahre lang nebeneinander hergehen und all die Zeit über kaum den Mut eines Blicks, geschweige den eines Geständnisses haben, bis dann endlich der über alles Nahel-Werden weit hinausliegende, selig erharrte Tag kommt, der wie durch ein Wunder die Zunge löst und den Mut des Geständnisses gibt — solche verschämte Brautpaare hat es zu allen Zeiten gegeben und gibt es heute noch. Es schien dies aber vom Publikum bezweifelt und der ganze Hergang lediglich als etwas Burleskes genommen zu werden. Darunter hatte das Stück offenbar zu leiden. Werden diese Figuren nämlich ausschließlich auf ihre komische Seite hin angesehen, so kann es nicht ausbleiben, daß man sie nicht komisch genug findet. Es sind aber nicht komische, am allerwenigsten karikierte Gestalten, sondern in erster Reihe Menschen, wirkliche Menschen, deren Charaktere über die für Bühnenzwecke denkbar günstigste Mischung, über Schlichtheit und Treue, über Demut und Tapferkeit eine gleichmäßig schöne Verfügung haben. Es sind rührende Gestalten; dies will festgehalten sein. Ich nahm sie als solche und zog daraus den Gewinn, mich für das historische Genrebild, in dem sie die Hauptfiguren bilden, interessieren zu können.

Wenn dieses Interesse nichtsdestoweniger von widerstrebenden Empfindungen durchkreuzt war, so liegt das darin, daß mich diese ganze martialische Herrlichkeit des „Soldatenkönigs“, ja die Epoche überhaupt mit einem geheimen Schauder oder, was schlimmer ist, mit einem unsagbar elenden, an Seekrankheit gemahnenden

Gefühl erfüllt. Die Vorstellung, daß aus dieser unsagbaren Prosa heraus, aus diesem anspruchsvollen Mischmasch von Armut und goldenen Worten, von Knickerei und Soldatenehre (wobei die bürgerliche Ehre über die Klinge sprang) der friedericianische Staat und mit ihm in historischer Konsequenz Neu-Deutschland geboren wurde, hat etwas verstimmend Niederdrückendes und kann vielleicht am besten mit dem unbequemen Gefühl verglichen werden, mit dem ein zu Ehren und Ansehen Emporgestiegener auf die Jahre rückwärts blickt, in denen er frieren und hungern und harte Worte oder Schlimmeres ruhig hinnehmen mußte. Der Rückblick in kleine Verhältnisse ist unendlich beglückend, der Rückblick in häßliche tut weh. Zu den Völkern, deren Jugend ihnen selbst und andern eine freundlich wohltuende Empfindung wecken darf, gehört das preußische nicht; seine Geburt fällt in unpoetische Tage. Mit diesem Übelstande werden unsere dramatischen Dichter, wenn sie ihre Stoffe aus der Geschichte Brandenburg-Preußens nehmen, immer mehr oder weniger zu kämpfen haben, zumal wenn sie beflissen sind, statt der eigentlichen Historie das historische Genre zu kultivieren. Unsrer Geschichte, im Gegensatze zu dem Klein- und Alltagsleben, war von Anfang an ein großer Zug nicht abzusprechen; es steckte dies in dem bevorzugten, übrigens bemerkenswerterweise eingewanderten Geschlecht, das diese Geschichte machte; die genrehaften Volkselemente aber, die hier sässig waren und neben dem großen Gang der Geschichte her die Formen unseres Lebens, auch die des staatlichen, vielfach bestimmten, waren durch lange Jahrzehnte hin wenig erquicklich und bedürfen durchaus eines superioren Humors, um bei künstlerischer Wiedergabe einigermaßen schmackhaft gemacht zu werden.

Moser.

Das Stiftungsfest.

31. Dezember 1871.

Zum ersten Male.

Ende gut, alles gut! Das Bühnenjahr schloß mit einem entschiedenen Erfolg; ein heiterer Theaterabend leitete in die fröhliche Bowlenstunde Sankt Silvesters hinüber. Über das Stück, dem wir einen so angenehmen Abend verdanken, zu berichten, ist nicht leicht. Jeder wohl entsinnt sich der Begegnung mit Personen, die übersprudelnd von Anekdoten und glücklichen Einfällen einem einen öden Gasthofsabend oder eine langweilige Eisenbahnstunde siegreich hinwegplaudern; wenn man sich aber hinterher verleiten läßt, einem Freunde das eben Gehörte in nuce wiedergeben zu wollen, wohl gar mit der bekannten Einleitung: „Nein, es war zu amüsant," so erlebt man gewöhnlich eine Niederlage. Es ist eben nicht wiederzugeben. Der Reiz bestand nicht in diesem oder jenem, sondern im ganzen, vor allem in der Persönlichkeit, die alles trug und durchdrang. Ein Witz ist wie ein Musikstück; das Stück bleibt dasselbe, aber alles hängt davon ab, wer es spielt.

Der Bibliothekar.

10. Februar 1880.

Zum ersten Male.

Der „Bibliothekar" ist ein echter Moser. Wenn ich bei steter Würdigung dieses großen Lustspieltalents doch

vielleicht in früheren Jahren an ihm herumgemäkelt habe, so nehm' ich alles zurück. Es ist bare Philisterei, sich diesen Sachen gegenüber die Frage vorzulegen, ob das sein kann, ob das alles stimmt, oder wohl gar, ob die höheren Gesetze der Kunst innegehalten seien oder nicht. Der Dichter, wenn wir ihn so nennen dürfen, will uns einige Kunststücke vormachen und uns dadurch unterhalten. Das ist alles. Er schlägt die Volte mit einer unglaublichen Geschicklichkeit, schießt die Treff-Sieben aus der Pistole und nimmt die große Glasvase mit Goldfischen aus der Bildermappe. Man lacht und staunt. Und der einigermaßen Eingeweihte staunt am meisten, deshalb am meisten, weil er besser als das Publikum, das sein Vergnügen als selbstverständlich hinnimmt, die Schwierigkeiten erkennt, die auch hier zu überwinden waren. Denn man glaube doch ja nicht, daß solch anscheinend schlottriger Tanz von jedem schlottrigen Tänzer getanzt werden könne. Ihn so zu tanzen, dazu gehört gerade Festigkeit und allerbestimmteste Kontrolle jedes Augenblicks. Der kleinste Fehler bestraft sich schwer und führt sofort zur Indifferenz oder auch wohl zum Degout des Publikums. All diesem burlesken Wesen gegenüber, das die Wirklichkeit der Dinge mit souveräner Verachtung behandelt, ernsthaft von Kunst sprechen zu wollen, wäre Torheit, und doch repräsentiert dieser Übermut auch eine Kunst: die der Unterhaltung. Das ist freilich nicht die höchste der Künste, aber auch nicht die niedrigste, und dankbar und wohltuend ist sie immer.

Das Unwirkliche dieser und ähnlicher Stücke hat nicht darin seinen Grund, daß es den Verfassern an der Kraft gebräche, das Wirkliche darzustellen (Einzelheiten liefern beständig den Gegenbeweis). Nein, das Unwirkliche wird deshalb gewählt, weil sich innerhalb dieser Willkürswelt

Witz und Humor ungebundener und deshalb ausgiebiger entfalten können. Die Welt ist dem Korrekten bis zum Erschrecken abhold geworden, und wer von dieser Tatsache durchdrungen ist und danach handelt, darf des Erfolges sicher sein.



Hedberg.

Die Töchter des Majors.

9. November 1877.

Zum ersten Male.

Ein Stück aus der Reihe der Donna Dianen und bezähmten Widerspenstigen, nur mit Nordlandsstaffage; schwedische Studenten und Offiziere statt spanischer Edelleute und Wermland und Upsala statt Toledo und Madrid. Und mit der Staffage wechselten auch Ton und Kolorit, und aus der Romanze, in der der Degen klirrt und die Gitarre klimpert, ward ein Idyll, in dem beständig die Kaffeetassen klappern. Dies ist beinahe wörtlich zu nehmen; ja, die bekannte Inschrift, der man in den Berlin zunächst gelegenen Dörfern an Sonn- und Festtagen so vielfach zu begegnen pflegt („Hier können Familien Kaffee kochen"), hätte einen guten Titel für dieses Stück gegeben, leider auch wohl seine Grabschrift. Denn der Umstand, daß es mir trotz seinen Unzureichendheiten persönlich wohlgefallen hat, wird es nicht am Leben erhalten.

Die Charaktere sind wohlbekannte, zum Teil abgenutzte Typen; auch alles andere ist alt, nur das Gefühl nicht, aus dem das Ganze geboren wurde. Der Herr Verfasser hatte Freude an seinen Gestalten und behandelte

sie nicht oberflächlich, nicht wie gewöhnliche Menschen, trotzdem es nur gewöhnliche Menschen sind. Und diese auf sie verwandte Liebe leiht ihnen nun, wenigstens in meinen Augen, einen gewissen Reiz und Wert. Unter den Dichtungsformen, die ganz besonders von dieser Liebe leben, steht vielleicht das Idyll obenan. In der Erzählung kann der Stoff, im Liede das erregte Gefühl hinreißen, im Idyll aber bedeutet die herzlich-nachhaltige Hingebung alles. Ist sie da, so haben wir etwas Liebliches; fehlt sie, so haben wir die Trivialität. Und was vom Idyll gilt, gilt auch vom dramatischen Idyll, als welches dieses Hedbergsche Lustspiel anzusehen ist. Es hat jene liebevolle Pflege gehabt, die das Schlichte vor dem Versinken in das Landläufig-Alltägliche bewahrt; aber ich muß doch einräumen, daß der praktische Apparat, der es tragen soll, um einiges zu schwach geraten ist. Zu anderen Zeiten hätte dieser Apparat vielleicht genügt; nicht heute, wo das Idyll gegen den Strom schwimmt. Und so hab' ich denn während der Aufführung nur den Eindruck eines ängstlichen sich Haltens, nicht den eines freien und siegreichen Schwimmens gehabt. Ein gutes Stück, ansprechend und gefällig, nur nicht gut und stark genug, um den Kampf gegen eine Zeitrichtung aufzunehmen. Der Götze Sensation wird freilich zuletzt, wenn seine Stunde gekommen ist, durch ein leicht und leis in der Luft schwebendes Fädchen gestürzt werden, aber dieses Fädchen wird doch jener Sommerfäden einer sein müssen, von denen es heißt, daß sie durch Feenhände gesponnen werden.

Die größte Kraft ist immer ein Hauch. Aber von wannen?

Ibsen.

Gespenster.

a.

8. Januar 1887.

Zum ersten Male.

Matinée im Residenztheater.

Was will Ibsen? Es sind zwei Sätze, die, wenn ich sein Stück recht verstanden habe, von ihm wie Thesen an seine neue Wittenberger Schloßkirche geschlagen werden. Erste These: Wer sich verheiraten will, heirate nach Neigung, aber nicht nach Geld. Zweite These: Wer sich dennoch nach Geld verheiratet hat und seines Irrtums gewahr wird, ja wohl gar gewahr wird, sich an einen Träger äußerster Libertinage gekettet zu haben, beeile sich, seinen faux pas wieder gutzumachen und wende sich, sobald ihm die Gelegenheit dazu wird, von dem Gegenstande seiner Mißverbindung ab und dem Gegenstande seiner Liebe zu. Bleiben diese Thesen unerfüllt, so haben wir eine hingeschleppte, jedem Glück und jeder Sittlichkeit hohnsprechende Ehe, darin im Laufe der Jahre nichts zu finden ist als Lüge, Dégout und Cretinschaft der Kinder. Physisches und geistiges Elend werden geboren, Schwächlinge, Jammerlappen, Imbéciles.

So die Thesen, die das Ibsensche Drama, dessen Kunst und Technik ich rückhaltlos bewundere, zur Anschauung bringt. Sind diese Thesen richtig? Ich halte sie für falsch.

Solange die Welt steht oder solange wir Aufzeichnungen haben über das Gebaren der Menschen in ihr,

ist immer nach den Verhältnissen und nur sehr ausnahmsweise nach Liebe geheiratet worden. Die vorchristliche Zeit kannte den Luxus des nach Liebe Heiratens kaum; jedenfalls war es Ausnahme, nicht Regel. Jakob, der Rahel liebte, begann wohl oder übel mit Lea; Ruben, Simeon, Levi, Juda und zwei andere noch (schon die Zahl imponiert) wurden ihm aus dieser vergleichsweisen Gleichgültigkeitsehe geboren; Hervorbringungen, die hinter Benjamin und selbst hinter der ägyptischen Excellenz Joseph in nichts, am wenigsten in Kraft und Gesundheit zurückblieben. Ist anzunehmen, daß die Spartaner nach Liebe geheiratet haben? Vermählen sich die Fürsten in der großen Mehrzahl der Fälle nach Liebe? Heiratet man in den reichen Bauerndörfern nach purer Passion? Umgekehrt: alles ist Pakt und Übereinkommen. „Die Liebe findet sich", und wenn sie sich nicht findet, so schadet es nicht. Die Herrnhuter schlossen bis vor wenigen Jahrzehnten ihre Ehen nach dem Los, und nirgends, soviel ich weiß, ist Degenerierung die Folge davon gewesen. Im Gegenteil, die Herrnhuter sind nicht nur ehrenfeste, sondern auch feste, gesunde Leute. Beaconsfield, befragt, weshalb er nach Geld geheiratet habe, antwortete, „um Ruh' und Friedens, als um Glückes willen," denn alle „aus Liebe" geschlossenen Ehen hab' er mit Tätlichkeiten oder Untreue enden sehen. Das ist scherzhaft zugespitzt, aber sehr ernsthaft gemeint, und es verlohnt sich wohl, diesen Satz des berühmten englischen Staatsmannes dem Satze des berühmten norwegischen Dichters gegenüberzustellen. Hie Welf-Beaconsfield, hie Waibling-Ibsen. Wenn ich mich entscheiden soll, bin ich in diesem Fall ein entschiedener Welf. Unter allen Umständen aber bleibt es mein Kredo, daß, wenn von Uranfang an statt aus Konvenienz und Vorteilserwägung lediglich aus Liebe ge-

heiratet wäre, der Weltbestand um kein Haarbreit besser wäre, als er ist.

Aber wie steht es mit These II? Ist Ehescheidung, Übertritt aus dem einen in das andere Lager ein für allemal unabweisliche Pflicht, wenn sich im weiteren auch noch die Zusatzbemerkung erfüllt und in der Ehe die Wahrnehmung gemacht wird, sich an einen Träger äußerster Libertinage, ja, geradezu an Laster und Sünde gekettet zu haben?

Über diese These II ließe sich streiten, wenn dieser Streit nicht längst durch unser Ehescheidungsgesetz gelöst wäre. Wo Schuld, gleichviel auf welcher Seite, nachgewiesen wird, wird dem Verlangen einer Trennung nirgends widerstritten, wenigstens nicht innerhalb der protestantischen Welt. Weder das Gesetz noch die Sitte behindern das siegreiche Durchkämpfen einer freien und wohlmotivierten Entschließung. Und so scheint es denn, daß wir in den Ibsenschen „Gespenstern“ nicht einen Ansturm gegen törichte, vom Gesetz errichtete Schranken, sondern einen eindringlichen Appell an das Individuum haben, an jeden einzelnen in der Zuhörerschaft, dem an dem Beispiele dieser einst so schönen Kammerherrin Alving gezeigt werden soll, wie ihm, dem einzelnen, nicht bloß das Recht, sondern in gleichem Falle die Pflicht der Losreißung obliege, eine Pflicht, ohne deren Erfüllung das physische und moralische Verderben mit unerbittlicher Naturnotwendigkeit über ihn und in der millionenfachen Vielheit der Fälle über die Menschheit hereinbrechen müsse.

Habe ich These II hierin richtig definiert, ist Trennung der Ehe, wo Laster und Sünde vorliegen, nicht bloß persönliches Recht, sondern unabweisliche Menschenpflicht, so kann meines Erachtens auch These II nicht bestehen.

Das Hin und Her von einem zum anderen, das Lieben auf Abbruch, die souveräne Machtvollkommenheit ewig wechselnder Neigungen über das Stabile der Pflicht, über das Dauernde des Vertrages — all das würde die Welt in ein unendliches Wirrsal stürzen und wäre eine Verschlimmbesserung ohnegleichen. Und wenn diesem Satze, der, wie zugestanden werden mag, über bis dahin Unerprobtes spricht, die Beweiskraft fehlen sollte, so läßt sich doch retrospektiv und historisch mit aller Bestimmtheit der Beweis führen, daß trotz allem Sündenelend, das uns durch die Jahrhunderte hin begleitet und sich selbstverständlich auch in unserem intimsten Leben in hundertgestaltiger Häßlichkeit betätigt hat, daß trotz all diesem Elend, trotz entnervten Männern und entarteten Frauen, trotz Schein, Komödie, Lüge die Welt nicht rückwärts, sondern vorwärts gekommen ist. Wie war, um nur die letzten Jahrhunderte zu befragen, England unter den letzten Stuarts, wie war Frankreich unter der Regentschaft? Der Wechsel, der sich seitdem vollzogen hat, verzeichnet einen moralischen Fortschritt, nicht einen Niedergang. Alle die Millionen Ehen, die von damals bis heute auf nichts anderes als auf Gold und Glanz hin geschlossen wurden, alle die Wüstlinge, die von damals bis heute die Hoffnungen junger Herzen getäuscht und zur Elends- und Widerlichkeitsgeschichte der Menschheit ihr ehrlich Teil beigetragen haben, alle diese Geldehen, alle diese trauermäßig auf Halbmast herabgelassenen Lebenskräfte haben weder die Verdummung der Generationen noch ihre physisch-moralische Versumpfung zur Folge gehabt. Wo war Entartung, als die Altenfritz-Grenadiere die Höhen bei Prag stürmten? Wo war Entartung, als die pommersche Landwehr die Marinebataillone bei Möckern niederschlug? Wo war Entartung,

als die Halberstädter Kürassiere die französischen Carrés durchbrachen? Ein frischer Zug geht durch die Welt, gerade auch jetzt wieder, und ein moderner Mensch sein heißt ein Mensch sein voll Spannkraft und Nerv (jedenfalls mehr noch voll Nerv als voll Nerven), und wenn es sicherlich nicht wohlgetan wäre, den Blick gegen unsere Gebrechen und Schwachheit verschließen zu wollen, so verbietet es sich doch mehr noch, all das, was uns von Schuld und Sünde durchs Leben hin begleitet, unter ein vergrößerndes Zerrglas zu tun. All das, womit wir in diesen „Gespenstern" geängstigt und zum Wechsel unserer sittlichen Anschauungen gedrängt werden sollen, ist uralten Datums. Sardanapale, kleine und große, historische und private, sind durch alle Jahrhunderte hin auf Thron und Lotterbett aufeinander gefolgt, ohne daß es die Menschheit sonderlich geschädigt hätte; sie hat es überdauert und wird es weiter überdauern. Alles ruht in einer ewigen, immer neue Lebensströme spendenden Erhaltungshand, der es ein leichtes ist, die Sünden eines norwegischen Kammerherrn und noch vieler anderer Kammerherren aus ihrer Kraft- und Gnadenfülle wieder wettzumachen. Das alles ist nur der schwarze Fleck am Apfel, der in der Weltwage nicht mitwiegt. Unsere Zustände sind ein historisch Gewordenes, die wir als solche zu respektieren haben. Man modle sie, wo sie der Modlung bedürfen, aber man stürze sie nicht um. Die größte aller Revolutionen wär' es, wenn die Welt, wie Ibsens Evangelium es predigt, übereinkäme, an Stelle der alten, nur scheinbar prosaischen Ordnungsmächte die freie Herzensbestimmung zu setzen. Das wäre der Anfang vom Ende. Denn so groß und stark das menschliche Herz ist, eins ist noch größer: seine Gebrechlichkeit und seine wetterwendische Schwäche.

b.

30. September 1889.

Der Verein Freie Bühne eröffnete gestern die Reihe seiner für diesen Winter geplanten acht Vorstellungen auf der Bühne des Lessingtheaters und zwar mit Ibsens „Gespenstern“ — eine Wahl, die mir in doppelter Hinsicht richtig zu sein schien, einmal in Huldigung gegen Ibsen, der (wenigstens aufs Dramatische hin angesehen) als Ältester wie als Haupt der neuen realistischen Schule dasteht, zum zweiten aus gebotener Klugheit. Die „Gespenster“ erlebten schon vor zwei, drei Jahren eine Vormittagsaufführung auf dem Residenztheater, damals noch unter Direktor Annos Leitung, und erzielten einen großen, wenn auch von den Gegnern der Schule hart bestrittenen Erfolg. Mit den „Gespenstern“ beginnen hieß also nach Möglichkeit einem Teil jener Gefahren aus dem Wege gehen, wie sie jedes neue Unternehmen so gern umlauern. Das Stück hatte seine Feuerprobe bereits bestanden, und dieser Akt weiser Vorsicht, der den Spott der „Bravsten der Braven“ natürlich herausfordern wird, hat nicht nur meine Zustimmung, sondern erfüllt mich auch mit Hoffnung für die Zukunft. Es zeugt von einer klugen Leitung, die sich der Gegnerschaften nicht bloß voll bewußt ist, sondern ihnen vielleicht sogar ein bestimmtes Maß von Berechtigung zugesteht und eben deshalb beflissen ist, beim Übergang über das Eis lieber die bewährten festen Schollen als die schülbrigen, über Nacht erst überfrorenen Stellen zu benutzen. Eine Schlitterbahn bleibt es immer noch, und wenn man nicht ertrinkt, kann man sich wenigstens hinsetzen, was manchen wegen des Komischen, das daran haftet, schrecklicher bedünken mag als alles andere.

Das Debüt der Freien Bühne verlief glänzend und ließ nichts von den Schwierigkeiten ahnen, an denen man vorübergegangen war und noch vorüberging. War schon, was noch jetzt zu Dank verpflichtet, die Vorstellung im Residenztheater nahezu mustergültig gewesen, so wurde sie doch von der gestrigen übertroffen. Am meisten trat dies in der Rolle des Oswald Alving hervor, die damals von Herrn Franz Wallner, jetzt von Herrn Emerich Robert gegeben wurde. Schwierig wie diese Rolle des jungen Oswald ist die seiner Mutter, der Frau Helene Alving. Frau Marie Schanzer gab sie, die vordem von Frau Charlotte Frohn und zwar nach Meinung einiger glücklicher und treffender gespielt wurde. Welcher Auffassung ich mich aber nicht anschließen kann. Im Temperament und, was damit zusammenhängt, im Tempo war Frau Marie Schanzers Darstellung derjenigen ihrer Vorgängerin überlegen. Über die verbleibenden Rollen, die des Pastors Manders (Herr Kraußneck), des Tischlers Engstrand (Herr Lobe) uud der Regine Engstrand (Fräulein Sorma), geh' ich hier hinweg. Der laute Beifall, der ihr Spiel begleitete, dazu der Hervorruf nach den Aktschlüssen bewies ihnen die Zustimmung des Hauses. Darf auch noch über das Stück selbst ein Wort gesagt werden? Es gibt schon eine ganze Ibsen-Literatur, und besonders der Inhalt der „Gespenster", die darin veranschaulichte Lehre von der Heimsuchung der Sünden der Väter an ihren Kindern, diese These von der Erbkrankheit in ihren schrecklichsten Formen als beständiger Begleiterin der Erbsünde, mußte notwendig einen heißen Streit entflammen. In diesen Streit aufs neue eintreten mag ich um so weniger, als ich nur wiederholen könnte, was ich schon gesagt habe. Wo wären wir, wenn das Gesetz von Anfang an gegolten

hätte! Die Vereisung abzuwarten wäre nicht nötig geworden — wir wären an „Versumpfung" längst zu Grunde gegangen. Und wenn das Ibsensche Stück trotzdem auch diesmal wieder eine große Wirkung geübt hat, so muß es an etwas anderem liegen. Wir werden nicht hingerissen oder niedergeworfen durch die Wahrheit, die drin lebt, sondern einfach durch Ibsens Glauben, durch den künstlerischen Ernst seines Schaffens. Was heißt Wahrheit? Der Dichter, als er das Stück schrieb, war von einer Idee erfaßt, die ihm Wahrheit war, und die es ihn drängte als Wahrheit zu bekennen. Je mehr er Umschau hielt, je mehr befestigte sich ihm sein Glaube, und aus diesem ehrlichen Glauben heraus ist das Drama entstanden, nicht als ein Etwas, das nun für immer Gesetzestafel oder Offenbarung sein soll, sondern als Ausdruck einer persönlichen und gut motivierten Überzeugung. Daß es möglicherweise noch eine schärfere Beobachtung und ein tieferes Eindringen in das Wesen der Dinge gibt, eine Beobachtung, die morgen wieder aufhebt, was heute diesem und jenem noch gelten darf, das nimmt dem Ibsenschen Stücke nichts von der Macht der Überzeugung (nicht der Wahrheit; die ist etwas anderes), worauf seine Wirkung beruht, wie die Wirkung in Kunst und Leben überhaupt. Es wird jetzt im Streit mit der realistischen Schule so viel auf die Dichtungen einer voraufgegangenen Literaturepoche hingewiesen, auf eine Glanzzeit, die, während sie das Ideale betont, Größeres zu schaffen und die Menschen ungleich glücklicher zu machen verstand. Es fragt sich, ob das wahr ist. Aber wenn wahr, ebenso wahr ist es, daß diese großen Schöpfungen, die selbst den Vertretern der entgegengesetzten Richtung nach wie vor als solche gelten, im wesentlichen aufgehört haben, die Menschheit, „die jetzt dran ist", noch lebhaft

zu interessieren. Die klassischen Aufführungen schaffen seit geraumer Zeit das Seitenstück zu den leeren Kirchen. Der Aufführungspomp ist ein trauriger Notbehelf. Und in dieser Not sprang der Realismus ins Dasein, der das Kunstheil auf dem entgegengesetzten Wege suchte. Wenn es das Paradies nicht mehr sein konnte, so sollt' es dafür ein Garten des Lebens sein. Auf dem nach diesem Ziel hin eingeschlagenen Wege hat es für manchen ein Verweilen an Stellen gegeben, daran vorüberzugehen vielleicht besser gewesen wäre. Zuletzt aber, nach mancher Irrfahrt, wird auch auf diesem Wege, davon bin ich überzeugt, das Schöne gefunden werden; und wenn es gefunden ist, so wird es eine schärfere Darstellung finden als vordem, weil das Auge mittlerweile schärfer sehen lernte. Nenne man meinetwegen den jetzigen Weg den Weg durch die Wüste. Nach der Wüste kam gutes Land. Das Scheinwesen wird dann verschwunden und das Auge für die Schönheit geblieben sein. Daß es an dieser Schönheit den Ibsenschen „Gespenstern“ noch gebricht, ist zuzugestehn, aber dies Fehlende nimmt nicht Formen an, die das Verbot der Aufführung — wie's, soviel ich weiß, für Berlin existiert — zur Pflicht machen könnten. Alle diese Fragen müssen eben ausgetragen, müssen für Kunst und Leben erörtert werden können; ihre Staatsgefährlichkeit auch nur mittelbar nachzuweisen dürfte schwer halten. Erbkrankheit als Kind der Sünde deckt sich mehr mit den christlichen Anschauungen, als daß es ihnen widerspricht, und das von Ibsen in echter und reiner Liebe gefundene Heilmittel, von dessen Unanwendbarkeit ich persönlich tief überzeugt bin, tritt in dem Stücke verschämt genug auf, um vor der Anklage des Anstoßgebens gesichert zu sein. Im übrigen, was gibt nicht alles Anstoß? Mitunter die scheinbar harmlosesten Dinge.

Franz Kugler hatte seinerzeit ganz recht, als er vor dem Odium des Philiströsen nicht erschreckend beim Ministerium auf Verbot von Scribes „Glas Wasser“ antrug, weil dem Volke darin gezeigt werde: solche Närrinnen sitzen auf Thronen und beherrschen die Völker. Das ist nun vierzig Jahre her und war richtig motiviert. Ich wär' aber doch neugierig, zu hören, ob auch nur ein Sturm im Glase Wasser auf Scribes „Glas Wasser“ zurückzuführen sei. Man muß solche Dinge laufen lassen, auch wenn sie anfechtbar sind.

Die Wildente.

21. Oktober 1888.

Matinée im Residenztheater.

„Die Wildente“ machte einen noch tieferen Eindruck auf mich als die „Gespenster“. Beiden Stücken gemeinsam ist die Wahrheit und Ungeschminktheit in der Wiedergabe des Lebens, beiden gemeinsam auch die pessimistische Weltanschauung. Alles ist eitel; wohin wir blicken, Phrasen, die wir uns gewöhnt haben „Ideale“ zu nennen, Lügenideale, mit denen — so versteh' ich Ibsen — als nächstes Menschheitsziel aufgeräumt werden muß. Erst wieder reinen Tisch; das andere wird sich finden. Und wenn sich's nicht findet, lieber der Häßlichkeit ins Gesicht gestarrt als der Verzerrung, lieber der Sünde als der Gleisnerei. Beide Stücke haben dieselbe Doktrin. Aber auch die pessimistische Doktrin, wie jede andere, hat ihre Rubriken, und so sehr ich der Ibsenschen Gesamtanschauung zustimme, so doch nicht jedem Einzelparagraphen. Und ein solcher anfechtbarer Einzelparagraph bildet den Inhalt der „Gespenster“ oder tritt wenigstens in den Vordergrund des Stückes. Es ist die Lehre von

der Heimsuchung oder „der Väter Sünde der Kinder Fluch“. Mir scheint aber die Bibel diese heikle Frage mit ihrem bis „ins vierte“ und bis „ins tausendste“ Glied nicht bloß trostreicher, sondern auch nachweisbar wahrer entschieden zu haben. Wo wären wir, wenn es anders läge! Behandle die Menschen nach ihrem Verdienst, und selbst der Beste kommt an den Galgen. Wir erstickten, wenn nicht der Wind wäre, und solch Geist der Auffrischung zieht durch die Menschheit und hält sie bei Existenz. Epidemien versagen plötzlich, das Miasma stirbt hin, und dementsprechend auch in der moralischen Welt. Die Gnade fällt der Vernichtung in den Arm, und wo Krankheit geboren werden sollte, blüht Gesundheit auf.

Rätselhaft für uns auch noch trotz Darwin; aber Rätsel oder nicht — die Tatsachen zeugen. Hieran ist Ibsen in den „Gespenstern“ vorübergegangen und hat, wie das vielfach dem Realismus begegnet, das Vorhandensein auch freundlicher Realitäten übersehen. Von diesem Fehler ist die „Wildente“ durchaus frei; was hier gepredigt wird, ist echt und wahr bis auf das letzte Tüttelchen, und in dieser Echtheit und Wahrheit der Predigt liegt ihre geradezu hinreißende Gewalt. Der Zweifel, der die Macht jedes Kunstwerks bricht — hier bleibt er aus; wir verharren vielmehr in derselben Stimmung von der ersten Szene bis zur letzten, und das Leben als solches feiert seinen künstlerischen Triumph. Es sei nichts, ein Stück Leben aus dem Leben herauszuschneiden, behaupten die, die's nicht können, und behandeln die Sache so ziemlich nach der Analogie von Kattun und Schere. Aber weit gefehlt. Es ist das Schwierigste, was es gibt (und vielleicht auch das Höchste), das Alltagsdasein in eine Beleuchtung zu rücken, daß das,

was eben noch Gleichgültigkeit und Prosa war, uns plötzlich mit dem bestrickendsten Zauber der Poesie berührt. Im zweiten Akt der „Wildente“ sitzt die Ekdalsche Familie am Tisch, Mann, Frau, Tochter, und die Frau rechnet eben ihr Wirtschaftsbuch zusammen: „Brot 15, Speck 30, Käse 10, ja — 's geht auf,“ und dabei brennt die kleine Lampe mit dem grünen Deckelschirm, und die Luft ist schwül, und das arme Kinderherz sehnt sich nach einem Lichtblick des Lebens, nach Lachen und Liebe — ja, das packt und erschüttert das Herz trotz zehn Pfennig Käse, und ein Jambentragödienschreiber, der aus Jugurtha und Catilina nie herausgekommen ist, er watet daneben umsonst durch Blut und Redensarten.

Und vielleicht das Höchste, sagte ich; freilich, vielleicht auch nicht. Diese Fragen sind in der Schwebe. Der, für den sie abgeschlossen sind, erscheint mir wenig beneidenswert. Das Gebäude der überkommenen Ästhetik kracht in allen Fugen, und auch von ihrer großen Mittelsäule darf gesagt werden: auch diese schon geborsten usw.

Es ist wahr, ein Stück wie die „Wildente“ entläßt uns ohne Erhebung; aber muß es denn durchaus Erhebung sein? Und wenn es Erhebung sein muß, muß sie den alten Stempel tragen? Sind nicht andere Erhebungen möglich? Liegt nicht — des erschütternden Waltensehens unerforschlicher Schicksalsmächte ganz zu geschweigen — liegt nicht auch in der Unterwerfung eine Erhebung? Ist nicht auch Resignation ein Sieg? Und wenn das alles verneint werden sollte, haben wir in diesem Stück nur ein Niederdrückendes? Wird nur Menschenelend demonstriert und nur Verzicht auf Freud' und Glück in den Vordergrund des Daseins gestellt? Bei längerer Betrachtung jedenfalls weniger, als es auf den ersten Blick erscheint. In Turgenjews letztem Romane „Neuland“

verklingt auch alles trübe genug, und alle die, die wirr und unklar strebten, gehen zu Grunde; aber auf den einen, der allen Utopien feind ohne Phrasen einfach Nützliches und zugleich nächstliegend Menschliches ins Auge faßt, auf ihn fällt das Licht eines kommenden Tages. Und ähnlich auch in diesem Ibsenschen Stück. Zu Grunde geht die Prätension, die mit öden Redensarten die Welt reformieren will; aber die von Wissen und Können getragene Nüchternheit bewährt sich; und neben ihr kommt der nicht genug zu beherzigende Satz zu seinem Rechte: daß die Lebeleute, die sich zu fördern wußten (und wenn es selbst Schuld war, was sie förderte), lange nicht die schlimmsten sind und schließlich hilfreich und mitleidsvoll einspringend ihre Schuld entweder quitt machen oder sie doch mindern, im Gegensatz zu jenen unklaren Köpfen, die, während sie von „Idealen" sprechen, nur sich selbst meinen und, während sie von Weltverbesserung sprechen, nur ihrer Eitelkeit frönen wollen.

Die Frau vom Meere.

a.

5. März 1889.

Zum ersten Male.

Ellida Wangel ist eine hochgradig nervöse Frau. Sie stammt aus einer Familie, darin geistige Störungen vorgekommen sind, und hat in steter Berührung mit dem Meer eine ihr angeborene Meeressehnsucht, ein Verlangen nach Freiheit und Frische, nach dem Großen und Unendlichen bis zum Krankhaften in sich ausgebildet. Sie leidet, wenn sie das Meer nicht hat. Zum Überfluß hat sie sich ihm auch noch feierlich vermählt, und zwar mit Hilfe

zweier an einem Schlüsselbund befestigter Ringe, die weit ins Meer hineingeschleudert wurden. Also Doge oder Dogaresse. Aber doch etwas komplizierter hier. Einer der zwei Schlüsselbundringe gehörte nämlich einem Steuermann aus dem Norden, und da der Wurf ins Meer von dem Gelübde begleitet war, warten zu wollen, bis er komme, um sie zu holen, so war die Vermählung mit dem Meere zugleich eine Vermählung mit dem Mann aus dem Norden. Aber der Mann aus dem Norden läßt nichts von sich hören, und als nach mehrjähriger Frist Doktor Wangel um die schöne Ellida zu werben kommt, reicht sie dem ungeliebten Manne die Hand. Bei dem Beginne des Stücks liegt die Eheschließung mit Wangel um mehrere Jahre zurück. Sie führt keine durchaus unglückliche, aber noch weniger eine glückliche Ehe, und nachdem vor etwa drei Jahren ein Kind geboren wurde, das die gespenstigen Fischaugen des Mannes aus dem Norden hatte, tritt bei Ellida eine jede Annäherung mit Grauen vermeidende Abstinenz ein, da sie nicht zum zweiten Male eines Kindleins mit den gespenstigen Fischaugen des Mannes aus dem Norden genesen will. Der gute alte Wangel ist in einer verzweifelten Lage, was nur zu begreiflich ist, wenn die wirkliche Ellida der durch Fräulein Clara Meyer dargestellten an Erscheinung und langem rotbraunem Haar, und immer gebadet, auch nur halbwegs ähnlich gewesen ist. Wangel leidet. Aber Ellida noch mehr. Furcht und Sehnsucht erfüllen ihr ganzes Herz: sie fürchtet sich vor Wangel, vor der Möglichkeit einer Annäherung, vor der Möglichkeit eines Kindes mit gespenstigen Fischaugen, und zugleich ist sie voll Sehnsucht nach dem Meer, nach Freiheit und Selbstbestimmung und nach dem Mann aus dem Norden. Es heißt, dieser Mann aus dem Norden sei verschollen,

sei tot, aber vielleicht gerade deshalb beschäftigt er immer krankhafter ihre Phantasie, und um so rückhaltsloser gibt sie sich dem nur zu berechtigten Gefühle hin, daß ein jugendlicher Mann aus dem Norden, den man sich ausgestalten kann, und dem man noch dazu poetisch vermählt wurde, interessanter sei als ein alter Durchschnittsdoktor mit zwei erwachsenen Töchtern aus erster Ehe.

Ellida ist krank aus Furcht und Sehnsucht; es handelt sich darum, und dies ist die Aufgabe des Stücks, sie zu heilen. Wie soll sie geheilt werden? Der Weg, den Ibsen einschlägt, scheint mir das Heilverfahren nicht recht zu sichern, und das ist es, was ich gegen dies Drama des gefeierten dramatischen Dichters, zu dessen Verehrern ich mich um so vieler seiner Vorzüge willen eigens bekenne, einzuwenden habe. Der Fall mit Ellida liegt so, daß ihr nach meinem Dafürhalten — und ich hab' ein gut Teil Frauen von ungefährem Ellidastempel kennen gelernt — besser als durch ein Sittlichkeitsverfahren durch ein Geistreichigkeitsverfahren beizukommen gewesen wäre. Während der zwanziger Jahre hielt sich der damalige Herzog von Hamilton in Paris auf. Er war ein Hamilton, was gleichbedeutend ist mit: er hatte eine sehr schöne Tochter. Schottin kommt gleich nach Norwegerin; einige sagen, gehe noch vor. Doch ich lasse das in der Schwebe, da wir in diesen Tagen im Zeichen von Norwegen stehn. Die junge Herzogstochter war eine vollkommene Ellida und hatte Visionen wie diese. Doch waren die der Herzogstochter höher gegriffen. Es waren Schreckgestalten aus den Propheten oder aus der Apokalypse, die die schöne Lady verfolgten: Drachen, geflügelte Ringeltiere, vielleicht auch Satan in Person. Sagen wir Satan, das ist am anschaulichsten. Alle Hamiltons waren in Verzweiflung. Indessen einer war da, der vielleicht retten konnte, das

war der Dr. Koreff. Natürlich ein Berliner (Freund von E. T. A. Hoffmann, Devrient, Hitzig), der sich nach Paris verzogen hatte, weil da mehr zu machen war. Und siehe da, Koreff übernahm die Kur. Die schöne Herzogstochter wurde in ein hohes gotisches, ganz dunkles Gemach gebettet; da lag sie tagelang apathisch, ohne Speis' und Trank, bis der Visionstag erschien. Auf den war gewartet. Kaum war Satan als Ringeltier da, das schöne Fräulein ängstigend und quälend, als sich die gewölbte Decke auftat. Musik erscholl, ein Lichtstrahl fiel ein, und in dem Lichtstrahl senkte sich von oben her der Erzengel Michael hernieder, ganz nach Art des heiligen Georg den Speer in der Hand, und durchbohrte langsam den Ringelwurmsatan, der am Bette der schönen Herzogstochter lag. Diese stand auf und war genesen.

Auf diese Weise hätte sich vielleicht auch der geistige Heilungsprozeß Ellidas durchführen lassen, und in der Tat nimmt Ibsen einen Anlauf dazu. Im vierten Akt, in einem ganz besonders schönen und scharfsinnigen Dialog, versucht der gute Doktor Wangel seiner Frau logisch und auf dem Wege des Intellekts beizukommen, und man sieht auch eine kleine Wirkung davon. Aber es bleibt Episode, der Dichter läßt es wieder fallen und muß es fallen lassen, da seine Tendenz von Anfang an in etwas ganz anderem bestand: in Besiegung finsterer, unter dem Einfluß einer unechten Ehe mächtig weiter wuchernder Naturmächte durch die sittliche Macht einer echten Ehe.

Das klingt nun sehr schön und ist auch sehr schön, und an der Möglichkeit der Durchführung eines solchen Programms soll nicht gezweifelt werden. Ellida ist nicht bloß eine krankhafte, von Wahngebilden heimgesuchte, sie ist auch eine edle, tapfre und charaktervolle Frau, und so sind,

worin sich wieder der Meister in Ibsen zeigt, alle Vorbedingungen gegeben, um solche Wandlung durch sittliche Kräfte eintreten zu lassen. Aber so, wie er's gemacht hat, geht es nicht. Nicht was Ibsen gewollt, sondern was Ibsen erreicht hat, muß ich angreifen, muß ich als nicht herausgekommen bezeichnen. Seine Größe besteht recht eigentlich in seiner Kunst, und doch ist es gerade seine Kunst, die ihn hier im Stiche läßt. Das Problem, das er sich in „Nora" stellt, löst er; hier löst er es nicht. In „Nora" entwickelt sich alles nicht bloß folgerichtig, sondern auch im richtigen Tempo: Schritt für Schritt. In dieser „Frau vom Meere" ist das Tempo verfehlt, und wir müssen zuletzt statt eines Schrittes einen Sprung machen. Der Sprung geht in die rechte Richtung, und das ist dem Stück zum Heil und erleichtert seine Verteidigung. Aber daß es dieser Verteidigung bedarf, ist doch die Schwäche des Dramas.

Wie liegt die Situation in dem Momente, der die Wandlung und die Heilung bringt? Ellida ist durch das ganze Stück hin Wangelkühl, eine Kühle, die wir vom vierten Akt an bis zum Gefrierpunkt sinken sehen. Sie mag ihn nicht, sie bangt vor Intimitäten, sie hat ihm das alles gesagt und ihre Ehe rundweg als eine Nicht-Ehe erklärt. Nicht nur Natur-, auch Herzensmächte scheiden sie von ihm. In diesem Augenblicke wird bei heraufziehender Dämmerung der „Mann aus dem Norden" sichtbar, der nur verschollen, nicht tot war, und fordert unter Berufung auf das Gelübde sein Recht. Daß sich jede Berlinerin in ähnlicher Lage des Schutzmannsinstituts erinnert hätte, darüber geh' ich hin; Ellida ist eben Ellida, und als solcher sind ihr andere, aber doch auch bestimmte Wege vorgeschrieben. Sie muß dem rätselvollen Manne folgen, in dessen Zauberbanne zu sein

sie eben noch erklärt hat. Das ist eine Möglichkeit, und nach dem Charakter Ellidas vielleicht die nächste. Sie kann aber auch ohnmächtig zusammenbrechen oder in einen Paroxysmus geraten oder dem Mann aus dem Norden den Revolver aus der Hand reißen und sich oder ihn erschießen, und letztens: sie kann auch unter dem Eindruck des Entsetzlichen instinktiv und impulsiv — aber jedenfalls frei aus sich heraus — an den einzigen Altar fliehen, der Rettung vor diesen finstern Mächten verspricht: an das Herz eines guten Menschen. Und dieser gute Mensch ist ganz unzweifelhaft ihr guter alter Wangel. Ich ließe ihn gleich in Gold fassen. Aber das tut Ellida nicht. Für Ellida ist das Stichwort noch nicht gefallen. Es fällt aber, wie nicht erst gesagt zu werden braucht: „Du bist frei. Folge dem Mann aus dem Norden." Und nun haben wir die Bekehrung. Frei. Nicht mehr Zwang. Wahl. Selbstbestimmung. Das ist die Zauberformel, vor der jeder andere Zauber schwindet. Jetzt ist die wirkliche Ehe geschlossen, jetzt ist die Echtheit, die Sittlichkeit da, jetzt verlohnt es sich wieder zu leben; wenn es sein muß: meerlos und — selbst mit Wangel. Nicht nur der Mann aus dem Norden ist ein überwundener Standpunkt, auch die Fischaugen sind fort und die Furcht vor ihrer Fortpflanzung, und die Sehnsucht nach dem Meer tritt in badeörtliche Begrenzung. Ehe, Familie, Glück, Gesundheit — alles ist wiederhergestellt, weil das Wort „frei" gesprochen wurde. Ich bin auch für Freiheit, und die Vossische Zeitung noch mehr; aber so viel werden wir beide von der Freiheit nicht erwarten. Auch die Freiheit, wie alles im Leben, kocht schließlich nur mit Wasser, und Ellida zu bekehren, das soll ihr schwer werden. Sie kann es vielleicht, aber nicht einfach dadurch, daß sie sagt, „hier bin ich". Es kommt dadurch etwas Doktrinäres in

das Stück, das verstimmt und herausfordert, und an das man nicht glaubt.

b.

21. März 1889.

Das Drama nahm bei seiner ersten Aufführung auf der königlichen Bühne mein Interesse so sehr in Anspruch, daß bei der kurz gegebenen Zeit für eine Besprechung dessen, was von den Darstellern geboten wurde, keine Muße blieb. Einige Adjektiva, die das Spiel kurz charakterisieren sollten, waren sogar in der Überhast nicht einmal richtig gewählt worden. Kurzum, ich wohnte der fünften Vorstellung der „Frau vom Meere“ wieder bei, um die vor vierzehn Tagen eingegangene Schuld, wenn man will, eine Spielschuld, zu begleichen.

Das Hauptinteresse blieb bei Fräulein Clara Meyer; und gleich der erste Moment ihres Auftretens, dann die Szene vor der Laube, wo sie der Erzählung Lyngstrands von der ungetreuen Meerfrau lauscht, dann das Gespräch mit Wangel auf dem Klippenvorsprung am Fjord und endlich ihr zweites Hauptgespräch mit ihm im vierten Akte waren Glanzpunkte. Aber manches andere war doch erheblich schwächer, und selbst die vier vorgenannten Szenen standen nicht überall auf gleicher Höhe. Nur im ersten Akte (ihr erstes Auftreten und ihre Haltung bei Lyngstrands Erzählung) erschien mir ihr Spiel nahezu vollendet, in die beiden Gespräche mit Wangel aber mischte sich schon Herkömmliches, eine gewisse Phrase des Tons. Im ganzen wird sich sagen lassen: da, wo die Künstlerin sich ruhig oder doch zurückhalten soll, war sie Ellida; wo sie leidenschaftlich oder doch ergriffen sein sollte, war sie Clara Meyer. Nur

eines blieb ihr durch das ganze Stück hin treu: der Zauber der Erscheinung.

Neben Fräulein Clara Meyer war es Herr Ludwig, den ich am ersten Abend am meisten bewundert hatte. Auch dieser Eindruck wiederholte sich, aber ebenfalls etwas abgeschwächt. Der fremde Mann ist eine gewiß sehr schwierige Rolle, und sie vor dem Scheitern an der unaufhörlich drohenden Lächerlichkeitsklippe bewahrt zu haben, bleibt Herrn Ludwigs Verdienst. Aber so sehr dies anzuerkennen ist, so möcht' ich doch anderseits glauben, daß die Wirkung dieser Rolle, mit der bis zu einem gewissen Grade das Stück steht und fällt (denn der Erscheinung dieses Mannes liegt es ob, uns das Behextsein Ellidas, außer dem, was sie aus eigenen Mitteln hinzutut, glaubhaft zu machen) — daß die Wirkung dieser Rolle, sag' ich, größer sein müßte und bei genialerer Behandlung auch größer sein könnte. Was Herr Ludwig geben will, gibt er vortrefflich und führt seinen „zweiten Steuermann mit dem sonderbaren Blick" konsequent und mit gut berechneter künstlerischer Wirkung durch; es fragt sich aber, ob das genügt, und ob die Rolle nicht mehr erheischt. Er müßte nach meiner Meinung in erster Reihe den sonderbaren Blick als solchen, das Gespensterauge geben, das nur zufällig in einen Menschen hineingesteckt worden ist, etwa wie ein weißes Zifferblatt mit einem Hippenmann drauf in einen Uhrkasten. Nicht auf den Uhrkasten kommt es an, sondern auf das merkwürdige Zifferblatt, nicht auf den Steuermann, sondern auf das Auge. Nun gibt zwar Herr Ludwig das Auge, ja er gibt es sogar sehr gut, aber der ganz durchschnittsmäßige sailer, der durch seine Touristenemballage: Plaid, Reisetasche, schottische Mütze, noch durchschnittsmäßiger wird, hebt doch ein gut Teil seiner Augenwirkung wieder

auf. Die Kunst hätte hier eine Gestalt schaffen müssen, realistisch und gespenstisch zugleich, aber das Gespenstische prävalierend. Im Märchen und in der Ballade gibt es solche Gestalten, und wie in der erzählenden, so gewiß auch in der dramatischen Dichtung. Ich würde z. B. den Mann vom Felsen in Grillparzers „Traum ein Leben" dahin rechnen.

Die dritte Rolle des Stücks, die des Doktor Wangel, hat in Herrn Reicher einen ausgezeichneten Vertreter gefunden. Ich fand dies bei der Wiederholung nicht bloß bestätigt, sondern hatte den Eindruck noch entschiedener als das erste Mal. Es ist gesagt worden, die Rolle könne minder prosaisch gegeben werden, wobei Figur und Stück nur gewönnen. Und dies erschien mir erwägungswert. Nach diesem zweiten Sehen indes möcht' ich mich für den unveränderten Reicherschen Wangel entscheiden. Er ist nicht prosaisch; er ist nur schlicht, brav, gut, voll herzlicher Liebe; dabei, namentlich in der großen Szene des vierten Akts, von einem scharfen und eindringenden Verstand. Und all das bietet uns nicht bloß die Rolle, sondern auch Herrn Reichers Spiel, so daß ich, bis ich Besseres sehe, dies Spiel, will sagen: seine Auffassung der Rolle für das Richtige halte. Wenn mehr Bedeutung und sittliche Größe von ihm verlangt worden ist, so kann ich dem nicht recht zustimmen; er hat diese sittliche Größe, und daß sie sich so schlicht gibt, steigert sie nur noch. Auch paßt es zu Ellidas Haltung besser, daß er so ist, wie er ist. Jeder Anflug von „Forschheit" auf seiner Seite würde ihn zu einem Konkurrenten des „Steuermanns mit dem sonderbaren Blick" machen; er hat aber nur als Gegensatz zu ihm zu wirken.

Herrn Keßlers Oberlehrer Arnholm ist sehr gut.

Der ältere Oberlehrer (ausnahmsweise mit Vermögen), wie er im Buche steht. Und doch wäre hier eine kleine Zugabe von etwas Apartem, von etwas durch Geist und Bildung und vielleicht auch durch einen feinen Humor Überlegenem mutmaßlich am Platze gewesen. Es kommen Stellen in der Rolle vor, so z. B. in der vor der Laube spielenden Szene (Akt 1), die dies humoristisch Überlegene nicht nur zu gestatten, sondern zu fordern scheinen, während Herr Keßler den ebenmäßigen, von Bildung, Philistertum und langer Junggesellenschaft angekränkelten Oberlehrer gibt. Ibsen, in seinen Figuren, ist eben der Mann der Mischungen.

Und diese Mischungen finden sich denn vor allem auch in Bolette (Frau v. Hochenburger) und Hilde (Fräulein Conrad), den beiden Töchtern Doktor Wangels. Bolette ist eine Mischung von Häuslichkeitssinn mit Welt- und Reisesehnsucht, Hilde eine Mischung von Gefühlstiefe mit Backfischübermut, von innerster Liebe mit redensartlicher Grausamkeit, von Unerzogenheit mit romantischem Interesse. „Spannend", das ist ihr Wunsch, ihre Welt. Auf das Gefällige der Erscheinung hin angesehen, waren die Darstellerinnen beider Rollen gleich, aber sehr ungleich in bezug auf Charakterisierung. Frau v. Hochenburger hebt alles, was sie zu sagen hat, viel zu sehr in die Sphäre der höheren Liebesszene, des innigsten Herzenstons, so daß man an mehr als einer Stelle Sulamith oder Desdemona zu hören glaubt. Bolette muß aber etwas praktisch Alltagsmäßiges und, als es endlich zum Verloben kommt, etwas unfreiwillig Komisches haben; wir haben jedoch immer nur Frau v. Hochenburger, und was trotzdem an Komik verbleibt, ist die Komik der Situation, nicht die des Spiels. Das Spiel macht sogar Abzüge davon. Fräulein Conrad dagegen ist die Vorführung

eines echt Ibsenschen Charakters durchaus geglückt; alles, was der Dichter in die Rolle hineingelegt hat, kommt zum Ausdruck und — was der Darstellerin vielleicht am höchsten anzurechnen ist — zu einem nirgends verletzenden Ausdruck. Einige sehen in der Hilde nichts als einen von Natur fragwürdigen, dabei wenig liebenswürdigen Charakter, dessen Unliebenswürdigkeiten und zwar unter Wegfall jeder eigentlichen Erziehung sich ziemlich bedrohlich entwickelt haben. Gewiß — trotzdem einzelnes dem geradezu widerspricht — läßt sich die Rolle auch dem entsprechend spielen; Fräulein Conrad aber hat, indem sie auf ausschließliche oder auch nur besondere Hervorkehrung des Unerzogenen, Unliebenswürdigen und Lieblosen verzichtete, nicht bloß das Richtigere, sondern vor allem auch das Schönere getroffen, was bei sonstiger künstlerischer Gleichberechtigung doch immer das zu Bevorzugende bleibt.

Herr Bornemann als Maler, Friseur und Tanzmeister Ballested, ist sehr gut, und vielleicht ist es auch Herr Vollmer als brustkranker Bildhauer Lyngstrand. In der Szene vor der Laube (Akt 1), wo er die Geschichte von der ungetreuen Meerfrau erzählt, ist er es gewiß, und alles, was er hier gibt, kann als eine Leistung vollkommenster Kunst gelten. Trotzdem ist es für Ibsen und sein Stück geradezu ein Unglück, daß Herr Vollmer, zu dessen wärmsten Verehrern ich gehöre (wer schätzte ihn nicht!), mit dieser Rolle betraut wurde. Das Stück, wie selbst die glühendsten und unbedingtesten Ibsenverehrer nicht bestreiten werden, steht überall auf der Wippe; von Minute zu Minute glaubt man den schrecklichen Sturz zu sehen und ist heilsfroh, den überkühnen Seiltänzer endlich in der glücklich erreichten Turmluke verschwinden zu sehen. Du sublime au ridicule und Abgründe, wo-

hin man blickt. Und in ein solches Stück hinein stellte man Herrn Vollmer. Sein bloßes Erscheinen bedeutet unter Umständen Vernichtung. Wenn der linken Schale der Wage drei Zentner Plus sicher sind, so kann Herr Vollmer leibhaftig und mit dem ganzen Vollgewicht seiner Komik in die rechte Schale hineingestellt werden; wenn das Zünglein der Wage aber zittert und schwankt und ein Federchen schon ausreicht, den Ausschlag zu geben, dann ist schon der bloße Name Vollmer gefährlich. Es war geradezu erschrecklich, wobei alles gelacht wurde. Sein Auftreten, sein Abgang war allemal das Signal zur Heiterkeit. Das ist aber mehr, als die „Frau vom Meere" ertragen kann. So kam es denn, daß diese letzte Vorstellung ganz und gar den Charakter einer Lustspielvorstellung — an ein paar Stellen selbst mit Hinneigung zum Ulk — hatte, deren komische Szenen in im ganzen genommen harmlosem Benedix-Stil es dem sonderbaren norwegischen Dichter beliebt hatte, durch Kuriositäten und einige verschrobene Thesen zu unterbrechen. Solche Betrachtungen aber im Publikum nicht aufkommen zu lassen, muß man bei Besetzung der Rollen um so beflissener sein, als das Stück selbst schon genugsam dazu herausfordert.

Und bei der Gelegenheit denn auch noch mal ein Wort über das Drama selbst. Es ist so viel darüber geschrieben worden, und das „darüber" war meist ein „dagegen". Ich kann diesen Gegnern nicht zustimmen, wenn ich mich auch in ihrer Gegnerschaft nur zu gut zurechtfinde. Vielleicht ist die „Frau vom Meere" das angreifbarste von Ibsens Stücken, aber vielleicht auch das genialste, das kühnste. Es war eine Kolossalaufgabe, die er sich hier stellte, und er war nahe daran, sie glänzend zu lösen. Er scheiterte, weil sein nach meinem Dafürhalten von

einer unseligen Doktrin beherrschter Geist auch hier wieder mit seinem „Eheproblem“ an die Sache heran wollte, und diesen Dietrich in der Hand zerbrach er das Schloß, statt es kunstvoll zu öffnen. Konnte Ibsen auf die nochmalige Applizierung seiner Thesen, auf die Lehre von der Freiwilligkeit, von der freien Wahl und von „unter Verantwortung“ — lauter Wendungen, die bereits einen schweren Stand in der Berliner Gesellschaft haben — konnte Ibsen, sag' ich, auf diese Thesen als Arkanum in Eheangelegenheiten (ach, wie bequem wär' es, wenn man damit Ordnung in die Welt bringen könnte) diesmal wenigstens verzichten, konnt' er sich entschließen, ohne zu seinen Zauberformeln zu greifen, einfach auf dem alten hausbackenen Wege herzlicher Liebe, die zuletzt mächtiger ist als aller Natur- und Höllenspuk und besonders auch mächtiger als Freiwilligkeit, freie Wahl und „unter Verantwortung“, konnte er sich entschließen, es mit dem Einfachsten, Natürlichsten und Bewährtesten, statt mit etwas Herausgeklügeltem, schließlich durchaus Unwahrem und gewiß auch immer unwahr Bleibendem, weil sich nichts im Leben auf solche fix und fertigen Sätze zurückführen läßt — zu versuchen, so hätten wir ein grandioses Stück gehabt. Denn bis zu der Stelle (Akt 4), wo Ellida mitten in dem halbängstlichen Kreuzverhör plötzlich anfängt von „gekauft“, „unsittlich“ und „Nicht-Ehe“ zu sprechen, bis zu dieser Stelle scheint mir alles nicht bloß in bester Ordnung, sondern auch ein großer und genialer Wurf zu sein. Wie Ibsen überhaupt ein Terraineroberer ist, so ganz besonders auch in diesem Stück. Gibt es Gestalten wie Ellida? Ja. Gibt es ihrer viele, so daß von einem „Ausnahmefall“ nicht mehr die Rede sein kann? Auch ja. Und damit ist die Berechtigung, einen solchen Stoff und solche Heldin zu wählen, ein für

allemal gegeben. Die Menschen bleiben sich gleich, gewiß; die Menschen wechseln, ebenso gewiß. Und weil sie da sind, diese nervösen Frauen, zu Hunderten und Tausenden unter uns leben, so haben sie sich einfach durch ihre Existenz auch Bühnenrecht erworben. Oder will man ihnen gegenüber von Krankheit sprechen? Was heißt krank? Wer ist gesund? Und wenn krank, nun so bin ich für's Kranke. Karl Frenzel, jetzt zu meinem Schmerz so sehr gegen Ibsen, schrieb einmal, daß er zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts lieber unter dem unsittlichen König August in Dresden als unter dem sittlichen König Friedrich Wilhelm I. in Berlin gelebt haben würde. Mir ganz aus der Seele gesprochen. Und so sag' ich: ich lebe mit Kranken wie Ellida lieber als mit der Mehrzahl der Gesunden, die mir in meinem Leben vorgestellt wurden.

Grosse.

Tiberius.

14. März 1878.

Zum ersten Male.

In der Schlußszene gipfelt das Stück. Auch in dem Sinne, daß der Geist, der in dem Ganzen lebendig ist, hier noch einmal zugespitzt zum Ausdruck kommt. Und welcher ist dieser Geist? Die Welt ist ein Narrenhaus; je früher man es verläßt, desto besser; und der einzige Spaß in diesem Narrenhause ist der, einen Erznarren als Hauswart und Doktor zu hinterlassen. Tiberius geht,

aber Caligula bleibt. Wer lacht da? Ich glaub', ich war es selbst. Ob Julius Grosse persönlich den sechsmal geschopenhauerten Pessimismus seines „Tiberius" teilt, weiß ich nicht, aber ja oder nein, ich muß ihn doch für ein Kunstwerk verantwortlich machen, das so ausklingt. So sollen Tragödien nicht enden, so sollen wir nicht von einer Stätte scheiden, die dazu da ist, das Schöne zu pflegen, dem Idealen ein Hüter zu sein. Freilich ist es jetzt Mode geworden, bei dem bloßen Worte „Idealität" zu lachen. Aber was kommt dabei heraus? Überhandnahme jeder äußeren und inneren Verwilderung. Entchristlicht ist die Welt bereits; entgöttert man sie auch noch von dem, was uns die Griechen hinterließen, so werden wundervolle Tage anbrechen. Ich mag sie nicht mehr sehen. Zu keiner Zeit — ich bin alt genug, um das zu wissen — ist die Weltgeschichte mit Lavendel- und Rosenwasser gemacht worden; immer hat das äußerlich Grobe den Tag bestimmt, aber das innerlich Feine bestimmte die Zeit. Und jede Zeit hatte das Bedürfnis nach Gerechtigkeit, nach Ausgleich, nach Versöhnung. Das ist eine schöne Dreiheit, auf der sich die Tragödie aufbauen soll. Wir wollen nicht fünf Akte lang durch Blut waten, um schließlich den Trost mit nach Hause zu nehmen, daß Tiberius sel. Erbe da sei, und mit frischem Cäsarenwahnsinn das Geschäft fortzusetzen gedenke. Wir wollen wissen, daß Fortinbras klirrend einrückt, und daß der wüste Skandal endlich ein Ende nimmt. Selbst Richard III., in dem das „Kopf herunter" wie Morgen- und Abendsegen mitklingt, entläßt uns mit der Gewißheit, daß ein hellerer Tag heraufzieht, und dem Streit der Friede und dem Fieber die Genesung folgt. Nur hier lautet der Text: auf Tiberius folgt Caligula. Historisch ist das richtig, poetisch ist es falsch. Ende der zwanziger Jahre

wurde eine Herodestragödie aufgeführt; Greuel häuften sich auf Greuel wie hier; aber am Schlusse zog ein Stern herauf und stand über dem Hause von Bethlehem. Das Stück hielt sich nicht; aber dieser Schluß war richtig empfunden. Und an dieser richtigen Empfindung beginnt es mehr und mehr bei uns zu gebrechen. Können's unsere Dichter nicht mehr? Oder wollen sie nicht?

Tolstoi.

Die Macht der Finsternis.

Freie Bühne.

26. Januar 1890.

Gestern endlich kam das große Licht: „Die Macht der Finsternis" von Leo Tolstoi. Die moderne realistische Kunst hat nichts Besseres und, trotzdem wir überall in Nacht blicken, nichts heilig Leuchtenderes aufzuweisen als dieses Stück. Wer über realistische Kunst und ihre Berechtigung oder Nichtberechtigung mitsprechen will, der darf ihre Art nicht an ihren Entartungen demonstrieren; an ein Stück wie dieses muß er herantreten, und dann wollen wir sehen, was er dagegen sagen kann. Ethisch wird er sich davor beugen müssen, und künstlerisch, ein Schlimmstes angenommen, wird er sich vor Fragen gestellt sehen, die vielleicht nicht überall zugunsten des Stückes zu beantworten sind. Aber auch darüber ist schließlich noch zu streiten. Außerdem sind solche Fragen, selbst dem Größten gegenüber, immer da gewesen und werden immer bleiben.

Wie Tolstoi zugeneigt wir uns aber auch stellen mögen, das eine bleibt, daß sein Stück inhaltlich des Reizes der Neuheit entbehrt, und daß wir uns erst ganz zuletzt unter einen Kraftstrom von so hinreißender dramatischer Gewalt gestellt sehen, daß diese Kraft als solche zum siegreich Entscheidenden wird und die Frage von alt und neu als winzig daneben verschwinden läßt.

Ja, der fünfte Akt gibt dem Tolstoischen Stück seine Höhe, seinen Sieg, aber freilich, er ist auch nötig, um die relativen Defizits der voraufgegangenen vier Akte zu decken.

Spielhagen.

Liebe für Liebe.

1. April 1875.

Zum ersten Male.

Der Erfolg war vollständig; nach dem zweiten, dritten und vierten Akt wurde der Dichter gerufen und erschien die Tradition siegreich durchbrechend in menschenwürdiger Gestalt vor dem beifallklatschenden Hause, das im allgemeinen daran gewöhnt ist, einen absichtlich unvorbereiteten Struwwelpeter oder einen Ertappten niedrigeren Grades vor seinen Schranken erscheinen zu sehen.

Der Erfolg war vollständig, so sagt' ich, und aus mehr als einem Grunde wohl verdient. Dennoch leidet das Stück an einem schweren Fehler, der über kurz oder lang sein Leben gefährden muß: sein Held ist eine fragliche Gestalt.

Die Lebenswahrheit dieser freiherrlichen Gestalt be-

streit' ich keinen Augenblick. Ich habe mich lange genug umgeschaut, um zu wissen, was alles vorkommt und — was alles Verzeihung findet. Aber die Abkonterfeiung des wirklichen Lebens, die in der Erzählung nahezu alles ist, reicht für das Drama nicht aus oder muß doch die entgegenstehenden Schwierigkeiten durch Auswahl unter der sich darbietenden Fülle von Gestalten von vornherein zu beseitigen wissen. Das Drama verlangt bestimmte Charaktere, zu denen wir, sei es in Liebe oder Haß, wiederum eine bestimmte Stellung nehmen können.

Es wird immer mehr Sitte, auch auf der Bühne mit sogenannten Mischcharakteren zu operieren, mit Figuren, die an ihren Fehlern nicht wie früher altmodisch zu Grunde gehen, sondern nur den Vorteil daraus ziehen, vom Publikum als „wirklich lebendige Gestalten" im Gegensatz zu bloßen Dichterfiktionen angesehen zu werden. Ich halte die Einbürgerung dieser Figuren für kein Glück, für keinen Fortschritt. Solche Gestalten gehören in den eine breite Motivierung gestattenden Roman; das Drama aber ist der Schauplatz für ein Entweder-Oder.



Weilen.

Der neue Achilles.

17. Januar 1872.

Zum ersten Male.

Die Tendenz oder, wenn dies zuviel gesagt sein sollte, die aufgesetzten Lichter, die Drucker dieses neuen Stückes sind: der dumme und dicke Diplomat, der dünne und

diabolische Jesuit und endlich als Dritter im Bunde der gute alte Hofkriegsrat in Wien. Ich zähle persönlich zu jener beschränkten, nicht im Lichte der Aufklärung wandelnden Minorität, die weder an die Dummheit der Diplomaten noch an den Diabolismus der Jesuiten glaubt; ja, mehr noch, unter den vielen Schlagworten, die die Welt regieren, erscheinen mir diejenigen, die nach dieser Seite hin verbraucht werden, als die langweiligsten und ödesten; nichtsdestoweniger hat mir Josef Weilens Stück gefallen.

Wichert.

Ein Schritt vom Wege.

30. Oktober 1872.

Zum ersten Male.

An den Gestalten des Badearztes nnd Badekommissarius, der Rosette Hasenklein, Vorsteherin eines Damenpensionats, und des Geheimen Registrators Schnepf hing Leben und Sterben, hing der Ausgang des Abends.

Die letztgenannten beiden Rollen wurden durch Frau Frieb und Herrn Döring mit jener Meisterschaft gegeben, die nur eine trübe Betrachtung aufkommen läßt, den Gedanken an Tage, da dies Zweigestirn an unserm Theaterhimmel nicht mehr leuchten wird. — Ihnen zunächst standen Herr Liedtcke und Fräulein Keßler als Arthur und Ella von Schmettwitz. Fräulein Keßler ist in solchen Rollen unbestritten sehr anmutig: sie gibt das Leben, wie es ist, indem sie sich selber gibt. Die Kunst erheischt freilich noch ein weniges mehr, nicht Kopie,

sondern Spiegelbild, nicht Abschreibung, sondern Vertiefung oder Verschönung des Daseins. Doch sei es drum! Fräulein Schratt (Bertha) führte mir aufs neue den Beweis, mit wie wenig Kunst man das Richtige treffen, oder, wenn dies zu viel gesagt ist, wenigstens Herz und Sinne angenehm berühren kann. Irgend ein Innerliches, das man als Naivität oder Idealität bezeichnen mag, befangene Unbefangenheit, scheue Keckheit, sie üben einen Reiz, der mir höher steht als der bloße Realismus und unter Umständen selbst als ein mühevoll erzieltes Gebilde wirklicher Kunst.

Die Realisten.

7. März 1874.

Zum ersten Male.

Der „amerikanische Onkel“, der heimkehrt, um zu beglücken und beglückt zu werden, ist nicht neu auf der deutschen Bühne; neu aber, so weit meine Kenntnis reicht, ist dieser Onkel, der deutsch-idealistisch, wie er hingegangen ist, auch wiederkehrt und zu seinem Leidwesen ein mittlerweile realistisch gewordenes Völkchen vorfindend sich nunmehr die Aufgabe stellt, eben dieses Völkchen zum Idealismus zurückzubekehren. Dies ist neu und, was mehr wert ist, auch gut dazu. Dennoch ist es kein gutes Stück geworden, trotzdem sich zu der hübschen und glücklichen Grundidee noch manche hübsche Szene und mancher glückliche Einfall gesellt. Das Gefühl, das mich begleitete, war das einer gewissen Nicht-Befriedigung, eines beständigen Gestörtwerdens in eben angeregten Stimmungen. Unregelmäßige gebrochene Wellen (breakers, wie die Engländer so bezeichnend sagen), nirgends eine voll ausrollende, mich ebenmäßig tragende Woge.

Der Kritik liegt es ob, sich über solche Empfindungen klarzuwerden und das Warum einer gewissen Mißstimmung zu ergründen. Dies Warum scheint mir darin zu liegen, daß ein Inhalt, der Anspruch darauf hatte, nach Art eines Charakterlustspiels behandelt zu werden, hier nach Art eines Scherzspieles behandelt worden ist. Der Herr Verfasser hat sich darin der Mode nachgebend viel, viel häufiger die Frage vorgelegt: „Wirkt es komisch?" als die Frage: „Ist es wahr?". Darüber ist ihm aber mannigfach nicht bloß die Wahrheit, sondern auch die Komik verloren gegangen. Jeder Charakter, jede Situation unterliegen einem bestimmten Gesetz, erheischen eine bestimmte Sprache; Egmont darf nicht mit Bonmots abschließen, und eine Thronrede darf nicht humoristisch sein. Wird hiergegen verstoßen, so ist die Wirkung davon nicht bloß die, daß die malplacierten Calembourgs und Impromptus den Dienst versagen, nein, sie erzeugen auch eine Mißstimmung, unter der das Ganze zu leiden hat, weil dem Natürlichen Gewalt angetan und einem Nebensächlichen zuliebe das Hauptsächliche vernachlässigt oder geopfert wurde.

Der Freund des Fürsten.

17. Dezember 1879.

Zum ersten Male.

Bei Gelegenheit eines neueren, bald wieder von der Bühne verschwundenen Wichertschen Lustspiels fiel das Wort: „Schade, es ist zwei Schritt vom Wege." Das kann nun von diesem „Freund des Fürsten" eigentlich nicht gesagt werden. Denn es sind nicht Abweichungen, worin seine Fehler stecken, sondern umgekehrt, daß es zu sehr im alten Geleise geht. Und am Ende möchte auch das noch passieren. Es ist eben nicht nötig, immer durch

neue Gegenden mit Erhabenheitsgletschern oder auch nur mit grotesken Bergnasen geführt zu werden, wenn nur die Gesellschaft gut ist, wenn einem nur die paar Unterwegsstunden angenehm weggeplaudert werden. Auch das aber ist diesem neuesten Lustspiele Wicherts nur gelegentlich gelungen. Die wirklichen Lebensverhältnisse sind längst von unserer Bühne verbannt, und man stempelt sich nicht bloß vor der Welt, sondern auch vor sich selbst zu einem trockenen Philister, wenn man dergleichen von einem modernen Stücke verlangt. Und ich verlang' es wirklich nicht. Ich stelle mich vielmehr ganz und gar und ohne weiteres auf den Standpunkt des großen Publikums und bringe keinen anderen Wunsch und Willen mit als den einen: mich gut amüsieren, mir etwas Angenehmes vormachen zu lassen. Ich komme nicht als ein kritischer Don Quixote herangeritten, mit eingelegter Lanze begierig auf den Moment passend, wo zugestoßen werden kann. O, nein. Ich spiele viel, viel lieber, um in romantisch-balladesken Vergleichen zu bleiben, den alten König Harald, der sich von heiteren Elfen überfallen und vom Sattel ziehen läßt. Aber die Elfen, die Elfen! Die müssen eben da sein, die kleinen graziösen, übermütigen Geschöpfchen, die jede Kritik entwaffnen. Und das ist der einzige Vorwurf, den ich Wichert mache, daß er seinen bestrickenden Elfenreigen nicht geschickt und siegreich genug zu führen weiß. Wenigstens nicht in diesem Stück. Es fehlt mir die virtuose Handhabung, und diese Handhabung ist in den meisten Fällen das Entscheidende. Wenn es etwas gibt, das mich gesellschaftlich zur Verzweiflung bringt, so sind es Kartenkunststücke, Volteschlagen oder gar das Flaschen-Ei, das meistens auf halbem Wege stecken bleibt und einem nur eines mit Sicherheit in Aussicht stellt: einen unerträglichen Fidibusqualm. Trifft es

sich aber, daß Bellachini zufällig mit in der Gesellschaft ist, so verändert sich meine Stellung zu dem allem, und das aus der Pistole geschossene Treff-Aß fängt wieder an, mir interessant zu werden. Mit einem Wort: es ist mir nicht genug Bellachini in dem Stück.

Der Sekretär.

27. November 1880.

Zum ersten Male.

Es liegt zufällig ein Plan von Wien neben mir, an dem ich vielleicht am besten zeigen kann, was ich von diesem Stück meine, dem es an Übersichtlichkeit, an Akkuratesse der Linien, an Grazie fehlt. Das alte Wien ist nur klein, nicht größer als jede der acht Vorstädte, die sich drum herum gruppieren; aber es liegt nicht nur fest und unerschüttert in deren Mitte, es liegt auch klar darin, und wir sehen in aller Deutlichkeit den Donaukanal und den „Ring“, der das Kern- und Mittelstück von dem Kranze der Vorstädte trennt. Und anderseits: so klar und bestimmt wir diesen trennenden Zirkel erkennen, so klar und bestimmt erkennen wir auch wieder die Radien, die von den Peripheriestücken aus zu dem Mittelstück führen und die wohlüberlegte Trennung überwindend eine nicht minder wünschenswerte Verbindung wiederherstellen.

So der Plan von Wien, aber nicht so das Stück von Wichert. Dieses gleicht vielmehr einer jener geognostischen Karten, die man mitunter an den Schaufenstern hängen sieht, und auf denen in grell durcheinandergeschobenen Farbenflächen allerhand Gesteine, wie Granit und Tonschiefer und Gneis und Grauwacke bildlich angedeutet werden. Ach, namentlich Grauwacke. Wie Wurzelgeflecht

und Teufelshand läuft es hierhin und dorthin, und aus den gelben und roten Flächen erheben sich unmotiviert und wie durch Laune hinverschlagen einige schwarze Basaltkegel, deren Ur- und Grundstock an ganz anderer Stelle zu suchen ist. Alles bunt durcheinander; und dieses Durcheinander ist es, was dies neue Stück und die geognostische Karte miteinander gemein haben.

Ich steh' im Prinzip keineswegs gegen derlei heitere Modernitäten, im Gegenteil, ich bekenne nachdrücklichst, daß ich die gelungene Gestaltung einer Lustspiel- oder Possenszene, wenn sie nur neu und komisch zugleich ist, für verdienstlicher und vor allem auch für schwieriger halte als die Herstellung einer Durchschnittstragödie. Denn in der Tat, nichts ist leichter als einen beliebigen alten römischen Kaiser in fünffüßige Jamben einzuschlachten. Er hat gemordet und wird gemordet, damit sind die berühmten Hauptrequisiten von Schuld und Sühne gegeben, und es bedarf nunmehr nur noch der „schönen Sprache", bei der man die Wahl hat zwischen Trivialität und Unverständlichkeit, um irgend einen Heliogabalus oder Caracalla standesgemäß auf die Bühne zu bringen. Ich denke so niedrig wie möglich von solchem in Verse gebrachten Becker oder Rotteck und halt' es, um es zu wiederholen, in aller Aufrichtigkeit und Freudigkeit mit jenen unterhaltlichen uud oft höchst amüsanten und modernen Arbeiten, die seit Jahr und Tag als Arbeiten einer „neuen Schule" von der Bühne her zu uns sprechen. Ich habe nichts Ernstliches einzuwenden gegen „Frau ohne Geist" oder „Doktor Klaus" oder „Krieg im Frieden", am allerwenigsten aber gegen Stücke wie „Gräfin Lea" oder „Verschämte Arbeit", die neben ihrem erheiternden Lustspielinhalt auch noch eine sozial-ethische Bedeutung haben. Ich plädiere de tout mon cœur für derartig ge-

lungenes Neues. Aber unsere Realisten und Naturalisten, wenn sie sich auf ihrer relativen Höhe halten wollen, müssen ihr eigenartiges, von der steifleinenen Tradition stark abweichendes Metier aus dem Grunde verstehen, müssen bei dem Wechselspiel von Lazzis und Salto-mortales ebensoviel Witz und Originalität wie Takt und Erfahrung haben und sich hauptsächlich vor der Vorstellung hüten: „Nur nicht ängstlich; es wird sich schon machen.“ Nein umgekehrt, so ängstlich wie möglich. Es geht ihnen sonst wie den schlecht präparierten Rednern, die stecken bleiben.



Bernhard Scholz.

Eine moderne Million.

25. März 1871.

Zum ersten Male.

Wenn es einem genügt, eine Anzahl Bilder auf die Netzhaut fallen zu lassen, die „kleine Buska“ (wie die Vertrauten sagen) in rosa, in blau, in grün- und weiß-gestreift, in Pfirsichblüt' und in schwarz abwechselnd erscheinen zu sehen, wenn es einem genügt, in einem Spukschloß den bekannten Holzpantinentritt auf Treppe und Korridor und eine Viertelstunde später auf dem vorüberfließenden Rhein den Chorgesang von „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“ zu hören, wenn es endlich einem genügt, ein ziemlich unmotiviertes Feuer ausbrechen, eine Millionärstochter sich mit dem Vaterunser abmühen und den Helden des Stücks „den Knaben wohl in dem Arm“ auf die Bühne stürzen zu sehen, so ist dies neue fünfaktige

Schauspiel „wirklich sehr nett“. Wenn man aber statt einer Mischung von Sentimentalität, Modernität und Sensationsromantik vor allem Wahrheit des Ganzen, Wahrheit der Charaktere und Situationen verlangt, so läßt das neue Stück vieles zu wünschen übrig und ist bei allem Arrangiertalent und aller Unterhaltlichkeit doch schließlich „wirklich nicht sehr nett“.

Wie steht es mit der ersten Rolle, mit der eigentlichen Hauptpartie? Ich muß leider sagen, schwach, sehr schwach. Dieser Erzieher gehört einer Gruppe von Personen an, deren Existenz ich leider nicht in Abrede stellen kann, die man auch, sei es im Roman, sei es im Drama, darstellen mag, die man aber nie und nimmer zum Helden stempeln darf. Sie sind au fond Karikaturen, sind auf die ernsthafte Seite gefallene Doktor Wespes, Rodomontadenmacher, dabei in Feindschaft gegen jede Machtstellung, so lange sie diese Machtstellung nicht selber erreicht haben, immer bereit, um jede Quisquillie eine Marquis Posa-Rede zu halten, immer bereit, wo es auch sei, jedem Menschen seinen Standpunkt klar zu machen, dabei eitel, dünkelvoll, vor allem konfus. Konfus, weil ihnen die Harmonie der Seele fehlt. Solche Figuren, ich wiederhole es, kann man zeichnen, aber man muß sie im Lustspiel der Lächerlichkeit, im bürgerlichen Trauerspiel ihrer Schuld unterliegen sehen — das Zeug zu einem Helden haben sie nie und nimmer. Und das ist der Fehler an diesem Stück, daß ein unklarer Durchschnittsmensch allerneusten Schlages lieb und wert gemacht werden soll, daß wir unsere Sympathien an öde Redensarten, ja, wenn es sein kann, unsere Tränen an allerhand moralische Großtaten, an Opfermut und Entsagung verschwenden sollen, die bei Lichte besehen lauter phrasenhafte, unwahre, untereinander in Widerspruch stehende Dinge

sind. Die „Streber“ unsrer modernen Gesellschaft sind alles, nur nicht wohltuend, nur nicht selbstsuchtslos (wofür sie sich so gern ausgeben), nur keine Gentlemen. Und dieser Gruppe unbequemer, ihrem innersten Kerne nach hochmütiger Karrieremacher gehört auch die Hauptfigur dieses Stückes an. Dieser Mann hält um mitternächtige Stunde einer Millionärstochter, der Tochter des Hauses, eine ziemlich abrupte Rede über alle Schrecklichkeiten des Reichtums — das tut man nicht. Er ruft ihr zu: „Sie täuschen sich, das ist nicht wahr“ — das tut man nicht. Er versichert ihr triumphierend, daß sie ihn doch liebe — das tut man nicht. Er fordert einen Freiherrn zum Duell und verweigert zehn Minuten später den Zweikampf, weil ihm seine alte Mutter inzwischen eingefallen ist — das tut man nicht. Er springt, eben noch mit den Rücksichten beschäftigt, die man alten Müttern schuldet, nichtsdestoweniger ins Feuer, um seinen Zögling zu retten — das tut man nicht; wenigstens dann nicht, wenn man seine „Mama“ so lieb hat; am allerwenigsten aber wirft man, wenn man um der Finanzlage der alten Mutter willen ein selbstprovoziertes Duell ausgeschlagen und dadurch die eigene Ehre an den Pranger gestellt hat, ein Papier ins Feuer, das einen zum Erben einer halben Million einsetzt, einer halben Million, an der die alte Mutter nun am Ende doch auch noch hätte partizipieren können. Alles Phrase. Wer richtig empfindet, dem ist seine Ehre ebenso lieb wie sein Zögling oder seine alte Mutter; setzt er diese letztere aber über alles andere, so hat er kein Recht, einer bloßen Großmutskomödie zuliebe all die Rücksichten außer acht zu lassen, um derentwillen er doch kurz vorher noch keinen Anstand nahm, seine Ehre preiszugeben. Aber diese Widersprüche finden leicht ihre Erklärung in dem einen: alles ist auf den momentanen

Effekt berechnet; ob die Einzelheiten untereinander stimmen und passen, das steht erst in zweiter Reihe. Es ist darauf gerechnet, daß das Gedächtnis des Zuschauers nicht von einer Szene bis zur andern reicht. In der Tat ist dem modernen Auge der Sinn für das Ganze bis zu einem erschrecklichen Grade verloren gegangen.

Björnson.

Ein Handschuh.

15. Dezember 1889.

Matinée der Freien Bühne.

Mich fesselte das Stück trotz Längen im Dialog von Anfang bis Ende, die Zuhörerschaft schien weniger interessiert. Wenn das Publikum darin im Rechte war, was möglich, und hier und da ein Nachlassen in seiner Spannung zeigen durfte, so möchte ich den Grund dafür in der Bevorzugung und Wahl einer bestimmten Bearbeitung des Stückes suchen, die hinter einer andern (ich weiß nicht früheren oder späteren) zurückzustehen scheint. Es handelt sich in dem Stück um die seit zehn oder fünfzehn Jahren, wie das Frauenemanzipationskapitel überhaupt, schon wieder etwas in Rückgang gekommene Streitfrage darüber, ob ein junges Mädchen von ihrem Verlobten und seiner Vergangenheit dieselbe sittliche Integrität fordern darf, die der Verlobte von ihr zu fordern pflegt. Svava Ries, nachdem sie sich mit Alf Christensen verlobt hat, bringt in Erfahrung, daß ihr Bräutigam vorher ein sehr intimes Liebesverhältnis mit einer Frau Hoff

unterhalten hat, und ist bei dieser Nachricht empört. Sie spricht sich denn auch des breiteren (dies sind die schwachen Stellen des Stücks) darüber aus und mag den Geliebten nicht wiedersehen. Anders stehen die beiden patrizischen Häuser zu dieser Frage, die Christensens und die Ries, deren Weisheit und Moral in Skandalverhütung wurzelt, weshalb denn beider Häuser Bemühungen darauf gerichtet sind, einen Ausgleich zwischen den Liebenden herbeizuführen. Svava gehört aber zu denen, die derlei Fragen ernsthaft nehmen. So scheitert denn der Ausgleich, und als Alf sie zu widerlegen und wenn nicht zu widerlegen, so doch umzustimmen trachtet, läßt sie sich von ihrem empörten Gefühl so weit hinreißen, ihn mit ihrem Handschuh zu schlagen. Damit schließt das Stück in der Fassung und Bearbeitung, die wir auf der Freien Bühne nicht sahen. Einige finden, dies sei kein Schluß. In meinen Augen ist es ein solcher. Es bedeutet Lösung des Verhältnisses. Eine Persönlichkeit kommt in einem schönen Gefühl zu ihrem Recht, und unsre Sympathien bleiben ihr, auch wenn wir wissen, daß das, was sie tut, dem gewöhnlichen Lauf der Dinge widerspricht. Ja vielleicht, *weil* es dem gewöhnlichen Lauf der Dinge widerspricht.

Um diese reine und bestimmte Wirkung kam das Stück dadurch, daß man eine andre, übrigens ebenfalls von Björnson selbst herrührende Bearbeitung wählte, die die Szene mit dem Handschuh in den zweiten Akt verlegt und das Stück mit einer zwar nicht ausgesprochenen, aber angedeuteten und höchst wahrscheinlichen Versöhnung beider Verlobten schließen läßt. Dadurch kommt das Stück der Wirklichkeit freilich näher, aber nicht der Wahrheit; denn jedes starke Gefühl eines reinen und edlen Menschen ist eine Wahrheit, deren Wert durch das sich Abwenden von der alltäglichen Wirklichkeit der Dinge

nur noch gesteigert wird. Das Stück in seiner strengeren Fassung vertritt eine Moral, die man, wie die Dinge mal liegen, als überspannt und unausführbar ansehen mag, aber es ist eine Moral; und selbst der, der darüber lächelt, wird ihr den Respekt und einen schönen inneren Rechtsanspruch nicht versagen können. In seiner laxeren Fassung dagegen, mit „wieder gut sein“ und „wieder sich lieb haben“ schrumpft die voraufgegangene, aus einem Hochgefühl der Liebe geborene Sittenstrenge zu bloßer Spielerei und Laune zusammen und stempelt die ohnehin doktrinär angekränkelten Auseinandersetzungen über ein „gleiches Recht der Herzen“ zu bloßen Tiraden, so daß sie nicht einmal nachträglich eine Art von Sanktion empfangen.

Dahn.

Die Staatskunst der Frau'n.

5. Oktober 1877.

Zum ersten Male.

Je länger man das kritische Metier treibt, je mehr überzeugt man sich davon, daß es mit den Prinzipien und einem Paragraphenkodex nicht geht. Man muß sich auf seine unmittelbare Empfindung verlassen können. Hat ein unterhaltendes und erheiterndes Lustspiel zugleich auch kunst- und schönheitsvoll auf mich gewirkt, so ist das erste, was mir obliegt, diese Wirkung anzuerkennen. Nicht meine Paragraphen, sondern meine Empfindungen haben zu Gericht zu sitzen. Sie können irren, aber selbst in ihrem Irrtum fördern sie mehr als das tote Gesetz. Wenn

ich die Stimmung des Publikums während der Vorstellung richtig beobachtet und verstanden habe, so erschrak sie davor, sich einem empfangenen günstigen Eindrucke rückhaltlos zu überlassen. „Geht das auch?“ Diese Frage lag bang auf allen Stirnen, und je mehr der Konventionalismus, in dem wir alle großgezogen sind, ein frank und freies Zustimmen hinderte, desto größer war die Einbuße an Genuß. Übrigens möchte ich mit dem Vorstehenden nicht etwa einer allgemeinen Stillosigkeit das Wort geredet haben. Nur alles zu rechter Zeit und am rechten Ort. Diese „Staatskunst der Frau'n“ — schon der Titel deutet darauf hin — will eben ein Lustspiel sein und nichts anderes. Es soll uns nicht Raumers Geschichte der Hohenstaufen ersetzen.

Skaldenkunst.

7. Oktober 1882.

Zum ersten Male.

Das Stück wirkte nach Art eines Gelegenheitsstücks und hätte, vor einem bestimmten Publikum und in besonderer Veranlassung gespielt, eines gefälligen Eindrucks und der aufrichtigen Zustimmung aller Geladenen nicht verfehlt. Mir schwebt dabei beispielsweise ein Archäologischer Kongreß vor oder eine Versammlung in Kopenhagen tagender nordischer Altertumsforscher, die nach Erledigung des Geschäftlichen und Wissenschaftlichen etwa von dem berühmten Professor Worsaae zu einer großen Soiree gebeten werden, mit Adler-, Elefanten- und sogar Seraphinenorden. Zu den Darbietungen des Abends gehört natürlich auch ein nordisches „Stück“ aus der Stein- oder Bronzezeit, das, von einem gefälligen Nach-Oehlenschläger gedichtet, den Zweck verfolgt, die mit

zum Kongreß gekommenen Damen zweier Generationen, Mütter und Töchter, etwas nordisch-altertümlich zu berühren, aber doch nicht schlimm; etwa so nur, daß in der vorzuführenden minniglichen Königstochter immer noch die mitversammelte Professorentochter und in dem unvermeidlichen Skalden immer noch Geibel oder Scheffel oder Wilhelm Jensen erkannt werden kann. Auch den anwesenden Großwürdenträgern auf dem Gebiete der Altertumskunde pflegt mit solcher auffrischenden Behandlung der Saga mehr gedient zu sein, als man erwarten sollte; müde von der Endlosigkeit ihrer Vormittagssitzungen, erdrückt von der Schwere der Wissenschaft (je schwerer, je dunkler), erfüllt sie gegen Abend hin nur noch der eine Wunsch, sich von allem Wissensqualm entladen in irgend einem Tau gesund baden zu können, in irgend einem, und wenn es selbst der Tau der Dichtung sein müßte. Die Heiterkeit der Kunst tritt plötzlich in ihr Recht, das Spiel des Schönen wird zum Labsal auch des Gelehrtesten, des Ernstesten; und wenn ein Allergelehrtester und Allerernstester doch vielleicht geneigt sein sollte, seinem Dissens in gesellschaftlich unzulässigen Formen Ausdruck zu geben, so genügt Gott sei Dank ein Stirnrunzeln und ein bittender Blick „von gegenüber“, ihn gehorsam auf den Pfad der Pflicht und vor allem der Bescheidung zurückzuführen. Wissen sie doch am besten, „wie’s mit Papa in aestheticis steht“, und nur er selber weiß es noch besser.

Ja, bei Professor Worsaae hätte das Stück gefallen, im Schauspielhause gefiel es nicht. Der Beifall, der es begleitete, stand nur auf der Höhe jenes Hurra, womit Batterien genommen werden. Jubel aus Angst.

Kohl v. Kohlenegg.

Macchiavella.

11. Juli 1872.

Zum ersten Male.

Armand, Herzog von Fronsac, der Sohn des Herzogs von Richelieu (ein „echter Richelieu“, wie er sich beständig nennt, ohne weitere Beweise dafür darzubringen), verliebt sich auf einem Ballfest in Versailles so dezidiert in eine schöne Maske, daß er dem gleichzeitig an ihn ergehenden Befehle des Königs, die schöne und reiche Louise v. Hautefort zu heiraten, zwar nachkommt, aber nur, um sich sofort wieder innerhalb der Grenzen, die die Kirche zuläßt, von ihr zu trennen. Zur Strafe dafür, übrigens unter Einkleidung in einen wunderbar schönen Schlafrock (ein „echter Richelieu“), wandert er in die Bastille, wo ihn schließlich seine junge Gemahlin besucht und — das Stück unter Auspustung sämtlicher Lichter in jedem Sinne deutungsreich endigt.

Der Herr Verfasser dieses historischen Genrebildes hat wahrscheinlich zwischen der Madeleine und dem Boulevard de Sebastopol flaniert, soupiert, kokettiert und schließlich die Vorstellung ausgebildet, daß er seinem Esprit nach ein geborener Franzose sei. Daraufhin entstand das Stück, das keine Zeile hat, aus der es trotzdem nicht herausklänge: O Kyritz, mein Vaterland. Kyritz kann natürlich auch in Bayern liegen.

Es ist ein Stück, das zu gar keiner Jahreszeit gegeben werden sollte, am allerwenigsten aber im Sommer. Den ganzen ersten Akt hindurch brennen auf der Bühne

etwa siebzig Maskenballlichter und erzeugen eine Hitze, die beinahe ebenso hoch über Null steht wie das Stück selbst unter Null. Ein lebhafteres Interesse flößte mir nur eine Rose ein, die der junge Herzog von Fronsac auf dem Maskenball erhalten und drei Bastillewochen lang auf der Brust getragen hat. Sie ist völlig und unverblüht, eine Wunderrose, wie die Rose von Jericho; für einen echten Richelieu läßt sich's die Natur schon etwas kosten und durchbricht das langweilige Gesetz, wonach auch Rosenblätter welken, fallen und verwehen. Neben diesem bloßen Requisit glänzt als beste Rolle des Stücks der Gefangenwärter Gontard, der schon auf dem Zettel — man würde ihn sonst einfach für einen Statisten halten — die Bezeichnung trägt: stumm. Es ist die einzige Figur des Stücks, die nichts Dummes sagt.

Der Herr Verfasser hat übrigens auch auf „dramatische Spannung" nicht ganz verzichtet, hat sie aber in den beinah' letzten Moment verlegt. Nachdem wir mehrere Minuten lang geschwankt haben, ob der echte Richelieu mit Rücksicht auf die Offenheit der Szene mehr als Liebhaber oder als Ehemann zu Besorgnissen Veranlassung gebe, scheint plötzlich in dem Zusammenfall beider Eigenschaften eine Verdopplung der Gefahr eintreten zu sollen; mit einer gewissen Dringlichkeit, wie bereits hervorgehoben, wird Licht auf Licht gelöscht, und das Herz des Zuschauers pendelt ratlos hin und her, ob er das Schwinden des Kronleuchters, das jeden Augenblick eintreten kann, mehr fürchten oder — wünschen soll.

Was den Dialog des historischen Genrebildes angeht, so erhebt er sich in der vorletzten Szene bis zu der Wendung: „Darf ich Sie um etwas Kompott bitten?" Eine Wendung, die dem armen Kritiker allenfalls das Recht

gibt, seine Besprechung mit dem alten Weisheitsspruch zu schließen: „Ich danke für Obst!“

Karl Koberstein.

Um Nancy.

30. Januar 1873.

Zum ersten Male.

Die meisten Novitäten, Lustspiel wie Trauerspiel, denen wir auf der Bühne begegnen, sind ihrem innersten Leben nach dem Tode verfallen und täuschen mit dem aufgelegten Rot „schöner Sprache“, das beständig beflissen ist, zuzudecken und zu verbergen, über die tief zu Grunde liegende Krankheit hinweg. Hier in dem neuen Koberstein=schen Lustspiele haben wir umgekehrt einen gesunden Organismus, der aber eine Sprache führt und in Kleider gesteckt ist, die trotz aller innerlichen Wahrheit des sich Vollziehenden doch wiederum eine Unwahrheit herstellen. Auch formale Fehler können so groß werden, daß an und für sich richtig gedachte Charaktere und Situationen ihrer Korrektheit verlustig gehen und unter dem Wust ihrer Fehler zusammenbrechen. Man denke sich Jules Favre und Bismarck im Winter 70 oder 71 bei einer ihrer Begegnungen.

Jules Favre: „Bon jour!“
Bismarck: „Bon jour!“
Jules Favre: „Elsaß?!“
Bismarck: „Langt nich'.“
Jules Favre: „Was dann?“
Bismarck: „Straßburg und Metz.“

Jules Favre: „Sie scherzen."

Bismarck: Je nun!.. Kameke, schießen Sie weiter . .

Ein Dialog wie dieser, wenn wir ihm in einem historischen Lustspiel „Um Paris" begegneten, wäre in seinem Kern nicht gerade unwahr zu nennen. In der Tat, so etwa lagen die Dinge. Dennoch haben Jules Favre und Bismarck niemals in solchem Lapidarstil gesprochen, und die formelle Unzutreffendheit ist so groß, daß alle innerliche Wahrheit darin untergeht.

W. v. Hillern.

Die Geier-Wally.

8. Oktober 1881.

Zum ersten Male.

Ein großer Erfolg ist zu verzeichnen. Er liegt nicht in dem „Packenden" der Vorgänge — hierin lag vielmehr umgekehrt eine Gefahr — er liegt zu größerem und größtem Teil in einer überall in diesem Stücke zutage tretenden Richtigkeit; eine Sache, die viel, viel seltener ist, als in unserer vom Konventionalismus beherrschten dramatischen Kunst in der Regel angenommen wird. In diesem Schauspiele der Frau v. Hillern haben wir richtige Menschen, die das Richtige sagen und das Richtige tun und dies Richtige tun zu richtiger Zeit und am richtigen Ort. Und so kommt es denn, daß wir alles mit zu durchleben glauben und in jene Mitleidenschaft gezogen werden, die sich nur da einstellt, wo statt der Eingebildetheiten von Leid und Lust ihre Wirklichkeiten an

uns herantreten. Diese Richtigkeit (Korrektheit ist etwas anderes und Echtheit auch und Wahrheit auch) ist der gute Engel, der neben dem beständig am Abgrunde hinschreitenden Stück einhergeht und es unter einem unausgesetzten Zittern und Bangen von unserer Seite, wenn nicht auf die höchste Höhe der Kunst, so doch an ein glückliches Ziel führt. Vergäße dieser gute Engel seines Dienstes auch nur einen Augenblick, so läg' es unten, zerschmetterter als der Bären-Joseph, und es muß zugestanden werden, daß ein Teil unserer Bewunderung ein bloßes Kind der Angst ist, mit der wir diesen auf dem Drahtseil haltenden Blondin seine Feuerwerkskörper abbrennen sehen.

Seine Feuerwerkskörper, an denen denn nun freilich kein Mangel ist. Vom ersten Augenblick an glüht es und sprüht es und knattert's und prasselt's, und wenn die Rakete mit den fünf Leuchtkugeln eben als Sanspareil in die Luft gestiegen ist, so folgt auch schon eine zweite, die mit ihren zwölf niederknatternden Schwärmern die Fünf-Leuchtkugel-Rakete wieder aus dem Felde schlägt. Effekt über Effekt, zugestanden. Und doch nichts von eigentlicher Effekthascherei; die grellen Farben geben sich als das natürliche Kleid, und mehr Braun oder Grau darin zu verlangen, hieße den Goldfasan vom Sperlingstandpunkt aus rektifizieren wollen. Alles im Leben hat entweder sein besonderes Licht oder verlangt es; und für den, der nächtens ein Turmseil ansteigen will, sind vielleicht Sonnen und pot à feu's die natürliche Beleuchtung. Ich wurde drei Stunden lang nicht nur gefesselt, sondern abwechselnd erschüttert und erhoben, und Einzelmomente, die mich chokierten, blieben eben Momente, so viel ihrer auch sein mochten. Ein lächelndes: „Alle Wetter, auch das noch" überflog mich mehr als einmal, und eine leise

Lust, alles was geschah auf's Komische hin anzusehen, überkam mich immer wieder und wieder; aber in demselben Augenblicke, da diese Lust sich regte, schämte sie sich auch und starb hin an dem dominierenden Talente der Verfasserin. Es war auch ein Ringen, wie vor dem Höchsthof; aber in diesem Ringen blieb sie die Siegerin, und die Macht der Poesie war stärker als das immer wieder sich regende kritische Bedenken.

Von Befragen des ästhetischen Gesetzes nehm' ich Abstand; ich habe, wie der neuliche Volksredner, mein Nachschlagebuch vergessen. Nur so viel, daß ich zu diesen Gesetzlichkeiten stehe wie zu den Gesetzlichkeiten überhaupt. Ich freue mich, wenn's stimmt, und wenn wir d'accord sind. Es ist das immer das Bequemste; ach, und Bequemlichkeit ist eine so süße Sache. Wenn's aber nicht stimmt, und wenn wir nicht d'accord sind, nun, so verlaß ich mich auf mich und nicht auf das Gesetz.

Wilbrandt.

Jugendliebe.

31. März 1871.

Zum ersten Male.

Goethe sagt einmal, was frisch ist, ist auch neu, und diesem Ausspruche nach, den ich mir ganz zu eigen mache, haben wir hier nichts Altes, Abgestandenes, sondern etwas blitzblank Neues. Mit dieser Frische im innigsten Zusammenhang steht, oder vielleicht nur ein anderes Wort für sie ist die Liebenswürdigkeit dieser Wilbrandtschen Arbeiten. Und dies ist unendlich viel. Im Leben wie

in der Kunst ist diese Seite des Daseins viel spärlicher vertreten, als eine optimistische Anschauung auf den ersten Blick vermuten möchte. Liebenswürdig sein umschließt viel andere Gaben: Gesundheit des Fühlens und Denkens, geistige Beweglichkeit, Güte, nichts schwer nehmen, lachende Augen. All das spiegelt sich in den Lustspielen Adolf Wilbrandts, in keinem mehr als in dieser „Jugendliebe". Erheitert, immer wohltuend berührt, folgt man von der ersten Szene bis zur letzten. Das Ganze aufgebaut auf deutschem Gefühlsleben und deutschem Humor, und in dieser Beziehung spezifisch national. Wir sollten es wirklich mal mit uns selbst versuchen.

Die Maler.

7. November 1882.

Ein Lustspiel von Adolf Wilbrandt zu sehen, einaktig oder dreiaktig, alt oder neu, ist stets ein Vergnügen. Er mag unter unseren Lustspieldichtern nicht der witzigste und nicht der humoristischste sein, aber er hat den erquicklichsten und wohltuendsten Witz und den feinsten Humor. Freilich erinnert dies Lustspiel an Diners, wo der kulinarische Witz darauf hinausläuft, zehn Gänge von ein und demselben Stoffe herzurichten: erst Kalbfleischsuppe, dann tête de veau, dann vealpie, dann Aspic von Kalbsfüßen, dann Schnitzel, dann Leber, aber immer Kalb. Solche Diners kann man bewundern, aber im ganzen genommen werden einem andere doch lieber sein. Die zehn Gänge, die hier in den „Malern" aufgetragen werden, sind sämtlich aus Atelieranekdoten präpariert. Die dabei zur Geltung gebrachte Kunst ist sehr groß, und der Eingeweihte wird ihr eine herzliche Zustimmung nicht versagen; im stillen jedoch wird er sich mehr als einmal nach einem Kaviarbrötchen gesehnt und das ewige Kalb ver-

wünscht und verwettert haben. Mit anderen Worten: auch der größte Kaleidoskop-Enthusiast, wenn er den roten Glassplitter immer wieder und wieder erkennt, macht endlich Schicht und legt das Zauberpennal ermüdet aus der Hand.

Steht diesem Dichter aber das Glück zur Seite, das virtuose Spiel seiner dichterischen Laune durch virtuose darstellende Künstler fortgesetzt und unterstützt zu sehen, so kann es sich freilich ereignen, daß der Abspannungsmoment ausbleibt oder wenigstens weit hinausgeschoben und abgeschwächt wird. An solcher unterstützenden Virtuosität durch unsere darstellenden Künstler gebrach es aber. Es fehlte ganz und gar das Sprudelnde. Von einer Malerberühmtheit, der ich im Foyer begegnete, wurde mir zugeflüstert: „So sind wir denn doch nicht." Auf der Höhe war eigentlich nur Frau Kahle-Keßler in der Rolle der Frau v. Seefeld und Herr Krause als Malerfaktotum Ubique. Ganz verfehlt dagegen war Fräulein Barkany als Else Werner. Ihr ist kein Vorwurf daraus zu machen. Wie konnte man ihr diese Rolle geben? Sie hat allerdings auch ihre sentimentalen Stellen, und der Ton, in dem sich diese gaben, mochte hingehn, obwohl er direkt von der Luise Millerin herzukommen schien, aber diese Sentimentalitäten sind doch immer nur etwas Fremdes, etwas Angeflogenes in der durchaus gesunden, frischen und ganz auf den Humor gestellten Else Werner. Und nun Humor und Fräulein Barkany! Man könnte ein Exempel aufgeben: Wenn ein Tropfen Maurerschweiß einen Dukaten kostet, was kostet ein Tropfen Barkany-Humor? Der im Juliusturm lagernde Staatsschatz wäre lange nicht groß genug, den Preis für solche Rarität aufzubringen.

Anzengruber.

Das vierte Gebot.

Matinée der Freien Bühne.

2. März 1890.

Das Stück existiert schon seit einer Reihe von Jahren und war, wenn ich recht berichtet bin, das erste Schauspiel, worin Anzengruber den Wienern ihr wienerisches Volksleben vorzuführen trachtete. Nach einigen wurde die Arbeit vom Publikum abgelehnt oder doch lau und flau aufgenommen, nach anderen hatte die Theaterzensur allerlei Bedenken und nahm so gewaltige Streichungen vor, daß Anzengruber vorzog, das Stück zurückzuziehen, wonach es also zu einer Aufführung gar nicht gekommen wäre. Die letztere Version ist die wahrscheinlichere; denn die Macht des Stückes ist so groß, daß ein Beiseitetun wegen „lauer Aufnahme" fast undenkbar erscheint. Anderseits wird es einem freilich ebenso schwer, sich in den Strichen einer Theaterzensur, denen dann schließlich das Ganze zum Opfer fiel, zurechtzufinden. Es heißt, ein gewisses Frontmachen gegen die Heiligkeit des vierten Gebots habe die Bedenken der Behörde geweckt, und diese Bedenken — trotzdem „Vater und Mutter" in der Wüstheit unserer großen Städte längst ihres heilig patriarchalischen Charakters entkleidet sind — und diese Bedenken, sag' ich, möchten ihre Geltung haben, wenn es so läge, wie die Zensur angenommen zu haben scheint, wenn das Stück wirklich eine Kriegserklärung gegen das vierte Gebot wäre. Das ist es aber nicht. Das Drama wendet sich überhaupt nicht an die Kinder, behandelt keine

Gehorsams-, sondern eine Beispiels- und Erziehungsfrage und predigt den Eltern, die dieser Predigt nur zu bedürftig sind: wenn ihr eure Kinder vor dem Galgen bewahren wollt, so bewahrt sie vor dem, worauf nun mal der Strick steht, und wenn ihr sie in Ehren sehen wollt, so lebt selber in Ehren. Aus Faulheit und Frechheit aber wird Verbrechen geboren, und auf Verbrechen steht Tod. Das ist das, was das Stück uns in erschütternder Weise veranschaulicht, ein Inhalt, der die dankbare Bewunderung aller weltlichen und geistlichen Staats- und Volkslenker an der mittleren Donau hätte wachrufen müssen. Es gibt keine Traktätchenliteratur — ein Wort, das ich hier ohne jede polemische Nebenabsicht wähle — die sich mit diesem Anzengruberschen Werk an Gewalt sittlicher Wirkung vergleichen könnte. Nirgends schlummert etwas Verführerisches: die Schlange fehlt, und keusch und rein geht das Drama seinen großen Gang. Der Eindruck, den es hinterläßt, ist noch mächtiger und nachhaltiger als in Tolstois „Macht der Finsternis“; dabei fehlt ganz und gar jenes Drastische, das bei Tolstoi, wenn auch einem künstlerischen Zwecke dienend und dadurch des Häßlichen entkleidet, der Geschmacks- und Gefühlsweise vieler nun mal widerstreitet.

Das Stück ist interessant von Anfang bis Ende; selbst der zweite Akt, dem kein allzu glänzender Ruf vorausging, befriedigte mich durchaus. Der dritte und vierte sind dramatische Schöpfungen allerersten Ranges, und ich kenne überhaupt nichts, auch das Größte miteingerechnet, was erschütternder auf mich gewirkt hätte. Damit, daß man von „Knalleffekten eines Volksstücks“ spricht, ist die Sache nicht abgetan. Was soll überhaupt diese Vornehmtuerei, die durch so vieles widerlegt wird? Einmal, vor vielen Jahren schon, ging ich mit Julius Faucher im

Tiergarten spazieren und zitierte, während wir im Taktschritt weitermarschierten:

> Und wenn der große Friedrich kommt
> Und klopft bloß auf die Hosen,
> Reißt aus die ganze Reichsarmee,
> Panduren und Franzosen . . .

Mit einem Male blieb Faucher stehen und sagte: „Welch Gesicht würde der alte Gleim gemacht haben, wenn man ihm die Zukunft gezeigt und gesagt hätte: nach hundert Jahren sind deine steifen Grenadierlieder hin, und der bummlige Gassenhauer lebt." Die Vornehmheit hat ihre Tage gehabt; heute geht ein demokratischer Zug auch durch die Kunst.

Paul Lindau.

Diana.

12. November 1873.

Zum ersten Male.

Eine Reihe der glänzendst eingeleiteten Schlachten ist, wie uns die Erfahrung lehrt, aus Laune oder Eigensinn verloren gegangen. Dahin einschlagende Schilderungen kehren deshalb in jeder Kriegsgeschichte wieder: das Centrum ist durchbrochen, der feindliche rechte Flügel umgangen, und die Korpsführer sprengen heran, um dem Oberfeldherren zum Siege zu gratulieren; nur noch das Wäldchen und das am Waldeck gelegene Gehöft ist zu nehmen, dann ist es getan, und das Viktoriaschießen samt Flaggung und Kriegsministerialbeleuchtung ist so sicher wie Amen in der Kirche. Da plötzlich, genau im

Momente der Entscheidung stockt der Angriff; der nervöse, von Halluzinationen heimgesuchte Oberfeldherr glaubt sich in seiner Rückzugslinie bedroht, und statt den Sieg zu vervollständigen, den nach Lage der Sache jeder gewonnen hätte, werden Kontreordres gegeben, werden gleichgültige, unbedrohte Punkte besetzt, und eine Stunde später ist der Sieg aus der Hand und nichts gewonnen als eine Rückzugsstellung.

In dieser Weise etwa verlief der gestrige Abend.

Am Schluß des dritten Aktes hatten wir das Stück auf seiner Höhe; es war der Moment, der einen unzweifelhaften Sieg in Aussicht zu stellen schien; und entspräche es unseren Landessitten, auch bei Rennstücken mit einem Wettbuch in' der Hand zu erscheinen, so hätt' ich 100 Pfund Sterling gegen eine Sixpence auf diese „Diana“ gesetzt. Sie mußte gewinnen. Denn die Hindernisse, die bis dahin in den Weg gestellt waren, waren alle mit einer unleugbaren Brillance „genommen“ worden, und meine Bewunderung gestaltete sich um so aufrichtiger, je mehr ich ein Gefühl davon hatte, wie gefährlich einzelne dieser Hecken- und Grabensprünge gewesen waren. Der kleine Parkettgang — der übrigens am Mittwoch Abend ganz den Charakter einer Börse an Sturmtagen hatte — war Zeuge davon, wie ich immer und immer wieder die Unausbleiblichkeit des Sieges proklamierte, mit gutem Grunde hinzusetzend: „Die Dinge liegen bereits derartig glücklich, daß ein Umschlag so gut wie unmöglich ist.“

Aber was allen als eine Unmöglichkeit erscheinen mußte, das Haupt, aus dem diese „Diana“ gesprungen, der Vater selbst ermöglichte es; und kühn, wie er bis dahin zum Siege gelangt war, so kühn war er nunmehr auch im Vernichten. Das Stück begann rasch den bis

dahin gewahrten Schauspielcharakter abzustreifen, und immer bedrohlicher glitt es auf der vielgenannten „schiefen Ebene" der äußersten Lustspiel-Linken zu. Was aber verhängnisvoller wurde als alles andere, das war: die Handlung klang nicht aus, wie sie dem bis dahin Geschehenen nach ausklingen mußte. Die Sonate brach ab, um nahezu unvermittelt in eine Walzermelodie, hier und dort auch in einen Schottischen überzugehen. Genau von da ab, wo mich die Charaktere zu interessieren anfingen, hörten sie auf, Charaktere zu sein, und von eben der Stelle an, wo die Frage: „Was wird nun?" dringlicher an mein Herz zu treten begann, von eben dieser Stelle an wurde überhaupt nichts mehr. Denn die einem Gesellschaftspasquill ähnlich sehende' Eheschließung zwischen Friedrich Wilhelm Ruck und der Gräfin Esther von Thern kann unmöglich als ein Etwas von mir angesehen werden. Im Leben kommen dergleichen Dinge vor, aber die Kunst ist in solchen Dingen dem orthodoxesten Pfarrer gleich und versagt ihre Zustimmung.

An dieser Unterbrechung einer vorgezeichneten und natürlichen Entwicklung der Dinge scheiterte das Stück. Warum der Herr Verfasser diese Unterbrechung eintreten ließ, warum er das Natürliche in sein Gegenteil verkehrte, ich weiß es nicht, aber Vermutungen wenigstens hege ich darüber. Es wären dann Akt 4 und 5 in gewissem Sinne überraschungslos dahingegangen, und den seiner ganzen Natur nach auf das Pikante gestellten Dichter hätte beständig das Gefühl begleitet: wie alltäglich oder doch, wie wenig apart! Gerade dies Gefühl aber ist für geistvolle Personen das allerunerträglichste. So wurden denn der ältere Dahlen und die Gräfin Thern — beide bis zum Schluß des dritten Akts hin vorzügliche Figuren — erbarmungslos über Bord geworfen, um schließlich mit Hilfe

von Friedrich Wilhelm Kuck das Schiff an einer ganz andern Küste als an der erwarteten landen zu lassen. Auch Columbus landete nicht da, wo er wollte und sollte, aber sein Irrtum schenkte der Welt eine Welt. Werden wir von „Diana“ dasselbe sagen können?

Gespielt wurde ausgezeichnet, namentlich von Frau Erhartt (Gräfin Thern). Trefflich waren auch Herr Krause und Frau Frieb als Langenau und Frau, ebenso Frau Breitbach als Fräulein Mai. Die Darstellung jenes rötlich getönten vierzigjährigen Fräuleintums, das in allen Gesellschaften zu Hause ist und sein Dasein zwischen Medisance und Apfelsinencrême zuzubringen weiß, glückte der Künstlerin ganz ausgezeichnet.

Das Publikum war gar kein Publikum. Es bestand nur aus Freund oder Feind. In den dröhnenden Lärm der Siegespauke hinein zischten die Kugeln dann und wann tückisch aus dem Hinterhalt, aber von Zeit zu Zeit auch en peloton.

Tante Therese.

a.

21. Dezember 1875.

Zum ersten Male.

So wenig wie der Stoff neu ist, sind es die Figuren. Der finanziell bedrohte, aber in Gesinnung unerschütterte Kavalier, die herzlose Weltdame, die den Schwarm ihrer Anbeter verlacht und ihn doch nicht entbehren kann, der Maler mit der eingetrockneten Palette, der ridiküle Kommissionsrat, der geschäftsschlaue Associé, der sprungbereite Buffettiger, der in dreißig Tagen sechzig Gesellschaften mitmacht, der von medisantem Klatsch lebende Residenzler und als sein Gegensatz der biedermännische,

nie das rechte Wort zu rechter Zeit findende Provinziale: keiner fehlt, alle stellen sie sich mit pflichtschuldiger Pünktlichkeit vor dem Publikum ein. Und mit ihnen die Staffelei und der Malkasten, das ärmliche Zimmer hüben und der Ballsaal drüben, in den festlich geschmückten Räumen aber das Auf und Ab der Gäste, die Promenadentour, der Strich der Geigen, die Ecartépartie, vor allem das große Rundsopha mit der komischen Rückenlehne, auf dem die Liebeserklärungen gemacht und durch den Simpelmeier von Wirt und Eheherrn eher gefördert als behindert werden.

Wer, um mit Aug. Wilh. v. Schlegel zu sprechen, die Forderung stellt, daß jedes neue Kunstwerk auch den Vorhang von einer neuen Welt hinwegziehen müsse, der wird wenig befriedigt von einer Arbeit sein, die ganz und gar im Alten, noch richtiger: im modern Konventionellen steckt. Wer aber auf ein solches sich Auftun neuer Welten längst verzichtet hat, wer da weiß, daß wenige glänzende Ausnahmen abgerechnet das Schau- und Lustspiel-Bedürfnis der Menge zu allen Zeiten mit typischen Gestalten, mit traditionell wiederkehrenden Verwicklungen und Aushilfen befriedigt wurde, der stellt sich viel, viel günstiger zu dieser Frage, nimmt die Fülle des Herkömmlichen wie ein Selbstverständliches hin und richtet ungestört durch das, was er sich gewöhnt hat, als eine Art unveräußerlichen Bestandteils unseres Schau- und Lustspiels anzusehn, sein Auge dankbar auf alles das, was ihm im Detail als glückliche Variation des alten Themas erscheint. Es gilt von diesen dramatischen Arbeiten Lindaus genau dasselbe, was von seinen kritisch-journalistischen gilt; im ganzen genommen ist er seinen Mitbewerbern auf dem einen wie auf dem andern Gebiete um einen Pas voraus. Und hier wie dort aus denselben Gründen. Nicht deshalb, wie

seine Gegner behaupten möchten, weil er dem frivolen Zug unserer Zeit entgegenkommt (es ist damit nicht so schlimm), auch deshalb nicht, weil er witzig, schlagfertig und voll guter Einfälle ist, sondern vielmehr deshalb, weil er über zwei Eigenschaften verfügt, die namentlich in ihrer Vereinigung keineswegs häufig angetroffen werden: gute ästhetische Schulung und bon sens. Man glaube doch ja nicht, daß Stücke wie der „Erfolg" oder diese „Tante Therese" sich lediglich auf einen imbecilen Kommissionsrat, auf sechs Calembourgs nnd eine mit Teichrosen besetzte Balltobe hin so leicht und gefällig aufbauen ließen; es erheischt umgekehrt viel Vertrautsein mit dem Wesen des Dramas, viel ästhetisch-taktvolle Steuermannskunst, um das Schiff durch eine von Szene zu Szene immer neu herantretende Klippenwelt glücklich hindurchzubringen. Diese Steuermannskunst hat Lindau, und wenn er sich auch nicht auf das Amerika des Columbus versteht, so versteht er sich doch auf das Ei des Columbus. Er weiß sich zu helfen; er trifft's.

b.

26. Januar 1888.

Alle Lindauschen Stücke („Tante Therese" vielleicht am wenigsten) sind Tendenzstücke von der milderen Observanz; alle stellen sich weit über das bloße Amüsement hinaus eine wirkliche Aufgabe und dürfen schon aus diesem Grund ein höheres Maß von Bedeutung beanspruchen. Daß dieser Anspruch trotzdem begrenzt bleibt, liegt nicht an der Aufgabe, sondern an der Art, wie sie durch Lindau gelöst wird, liegt nicht am Wollen, sondern am Vollbringen. Lindau steckt sich ein Ziel und will irgendwo, sagen wir in Jamaika, landen. Aber er landet in Por-

toriko. Portoriko ist auch gut; Portoriko liegt auch nach Westen hin und gehört auch zu den großen Antillen. Es gibt auch dort Mestizen und Quadronen, und der Golfstrom geht mutmaßlich an beiden Inseln vorüber. Es läßt sich nichts gegen Portoriko sagen, nur das eine: daß es nicht Jamaika ist. Lindau landet immer wo anders, als wo er eigentlich landen sollte. Er hat eine Aufgabe, hält sie auch fest, aber sie verändert sich ihm unter den Händen, und was er schließlich beweist, ist nicht das, was er beweisen wollte. Das trifft mehr oder weniger auch hier bei „Tante Therese" zu. „Tante Therese" hat nicht eigentlich eine Tendenz, aber sie hat doch immerhin eine Aufgabe, und diese Aufgabe ist: die Charakterzeichnung ihrer selbst. Und eine zweite reiht sich unmittelbar an: der Charakter Tante Theresens soll nicht nur überhaupt, sondern auch sympathisch gezeichnet sein; unsere Teilnahme, die wiederum ganz unzertrennlich von unserer Zustimmung ist, soll sie durch das Stück hin begleiten. Aber hat sie diese Zustimmung? Ich kann nicht recht mit ihr mit, begleite sie vielmehr mit ähnlichen Gefühlen wie den Schillerschen Wallenstein in den mittleren Akten von „Wallensteins Tod". Immer klagt dieser an, immer spricht er von Undank und höfischer Konspiration, und dabei steckt er selbst bis über die Ohren in all den schönen Sachen, auf die hin er seine Feinde verklagt. Das ärgert einen: ein Wolf, der sich aufs Lamm hin ausspielt. Ähnlich liegt es hier in „Tante Therese".

Tante Therese bewohnt mit einem jungen Maler dieselbe Wohnung; ihr Wohnzimmer ist sein Atelier, und sie kontrolliert eifersüchtig seinen Lebenswandel. Natürlich, denn sie liebt ihn. Alles gut; warum soll eine liebenswürdige junge Dame von 28 nicht einen liebenswürdigen jungen Maler von 27 lieben? Sie können sich

ja heiraten, oder auch nicht; es geht keinen etwas an, beide sind frei. Nur in eines müssen sie sich finden: daß man diese gemeinschaftliche Menage beredet, bekrittelt, bespöttelt. Gegen diesen einfachen Akt der Billigkeit aber sträubt sich Tante Therese und empört sich über ein „Gerede", das sie dennoch nur als selbstverständlich ansehen müßte. Sie liebt, wie man nur lieben kann, und spielt sich doch auf die „Tante" hinaus, und wenn dann die Nachbarn und Nebenbuhlerinnen mehr an Liebe als an Tante glauben, so deklamiert sie heftig dagegen an und verlangt den Glauben an die Reinheit und Unschuld ihres Verhältnisses. Das darf sie nicht. Und daß sie's doch tut, das macht sie künstlerisch (im Leben gestaltet sich dergleichen günstiger) zu einer gefühlsunklaren und sittlich überheblichen Gestalt.

Gräfin Lea.

21. Januar 1880.

Zum ersten Male.

Das längst erwartete, vielbesprochene Stück ging endlich unter rauschendem und nur hier und da von einer kleinen Minorität bestrittenem Beifall in Szene. Der je nach Neigung erhoffte oder gefürchtete Lärm blieb aus, und weder literarische noch politische Gegnerschaften kamen zum Wort. Keine dem Inhalte des Stückes ungünstige Tagesströmung machte sich geltend, keine feindliche Tendenz trat hervor, und zwar deshalb nicht, weil das Stück in sich selber untendenziös einen Widerstreit der Meinungen nirgends herausfordern konnte. Es beschäftigt sich mit der uralten Frage der Ebenbürtigkeit und plädiert für den Satz, daß das Individuum entscheidet und nicht die Ahnen. Und zu diesem Satze steh'

ich de tout mon cœur. Was ausgeführt wird, ist mutatis mutandis der alte Philippine Welser-Konflikt. An Stelle des Kaisers haben wir einen Grafen Fregge, an Stelle des reichen Ratsherrn einen reichen Juden. Das ist die ganze Differenz. In stillen, von der gegenwärtigen Erregung der Gemüter durchaus unberührten Tagen plante Lindau sein Schauspiel, unzweifelhaft nur von zwei Wünschen erfüllt: erstens ein gutes Stück zu schreiben und zweitens einem freien und schön-menschlichen Gedanken Ausdruck zu geben. Auch das, wenn man so will, ist eine Tendenz, aber die Tendenz aller Kunst überhaupt. Inzwischen drehte sich die Welt und trat in das Zeichen der „Judenfrage". Zur Trauer vieler, aber wahrscheinlich zur größeren und größten Lindaus, der sofort herausfühlen mußte, welche Gefahren seinem Stücke daraus erwuchsen.

„Gräfin Lea" scheint mir unter allen Lindauschen Arbeiten die gelungenste. An guter Komposition und liebenswürdiger Innerlichkeit ist sie dem „Erfolg", an Beredsamkeit und Ergreifendheit einzelner Szenen seiner „Maria und Magdalena" verwandt. Aber doch beiden Stücken erheblich überlegen. Dem letzteren durch größere Kunst und Korrektheit, dem ersteren, das ich für sehr gelungen halte, durch Bedeutsamkeit der Aufgabe, klarere Durchführung und schärfere Charakteristik. Über die klarere Durchführung noch ein Wort. Wer Lindau nicht bloß von der Bühne her, sondern aus seiner literarischen Gesamttätigkeit kennt, weiß, daß ein Hauptteil seiner Begabung nach der Seite des Dialektischen hin liegt. Er ist vielleicht noch schärfer, noch elegant-sezierender im Ausdruck, als er witzig ist. Dies gibt all seinen Untersuchungen und Streitschriften einen so hohen Reiz. Er verliert nie den Faden; er schreibt nie sich und uns in den Nebel hinein;

immer ist klarer Tag in seiner Arbeit, und dieses helle, heitre Licht ist es, was uns selber wieder so heiter stimmt. Gute Bonmots finden sich bei vielen, auch bei solchen, die nur nach dem Satze: „Nacht muß es sein, wo Friedlands Sterne strahlen“ ihre gelegentlichen Witzesfunken leuchten lassen. Lindau aber hat immer einen klaren Kopf, und diese Klarheit ist es denn auch, die sein neuestes Stück in höchst wohltuender Weise durchdringt. Es hätten sich drei, vier unserer modernen Schauspieldichter desselben Stoffs bemächtigen und ihn ähnlich talentvoll, ja im einzelnen vielleicht talentvoller oder dichterischer durchführen können, aber in der dialektischen Schärfe des Vortrags wären sie sämtlich hinter ihm zurückgeblieben. Und ist ein solcher auf Dialektik und Antithese gestellter Dialog schon immer wichtig, schon immer ein Vorzug, so doppelt in einem Stücke, das ein Prozeßstück ist. Es hängt hier tatsächlich alles an der einleitend saubren Präparierung des Falles und hinterher an dem beweisführenden Plaidoyer; und dieselbe Rede, die die Richter zu Gunsten der Gräfin Lea stimmt, stimmt uns zu Gunsten des Stückes.

Es ist etwas von einer höheren Ordnung in dieser „Gräfin Lea“, und dies Gefühl, so mein' ich, wäre noch stärker, wenn der Dichter das Burleske ganz hätte fallen lassen. Er hat sich in all seiner kalkulierenden Klugheit doch gerade in diesem Kalkül geirrt und geschadet. Auf die Sittenkomödie hin angelegt, mußten die Lazzi wegbleiben. Wenn anderseits von einigen Neunmalweisen gesagt worden ist, daß sich die „Judenfrage“ doch schließlich noch tiefer fassen lasse, und daß „Nathan“ philosophisch erhabener und sittlich bedeutender sei, so weiß man nicht, was man zu solcher Weisheit sagen soll. Als ob es Lindau darauf angekommen wäre, Lessing zu dethronisieren! Er hat ein Stück aus unserem gesellschaftlichen

Leben schreiben wollen. Weiter nichts. Und das hat er getan und hat es gut getan!

Ein ausgezeichnetes Spiel unterstützte den Dichter. Alle Hauptrollen waren in besten Händen, und ich schwanke, wem unter den Mitspielenden der Preis gebührt. „Das ganze Deutschland soll es sein.“ Verfehlt dagegen erschien mir das Spiel aller derer, die die große Gerichtspause des vierten Akts mit ihren Ergötzlichkeiten auszufüllen hatten. Es wirkte dies ein paarmal, als ob Kasperle in einem Ritter- oder Liebesstück aufträte und schon durch Ton und Erscheinung auszudrücken gedächte: Meine lieben Freunde, wenn ich bitten darf, macht nur keine ernsthaften Gesichter; ich kenn' euch besser; ich weiß, ihr habt euch alle nach mir gesehnt. Voilà, da bin ich.

Der Inszenierung war viel Sorgfalt gewidmet, und namentlich der Gerichtssaal im vierten Akt ermangelte nicht seiner Wirkung. Nur das muß gesagt sein, daß ich mir in bezug auf Bilderschmuck den Salon der Gräfin Lea reicher und eleganter gedacht hätte. So viel leist' ich auch, trotzdem ich nicht von Moses Brendel und noch weniger von seiner Million abstamme.



Auguste Götze.

Magdalena.

14. Mai 1881.

Zum ersten Male.

Zu der „Maria Magdalene“ von Hebbel und der „Maria und Magdalena“ von Lindau hat sich nun noch

eine simple Magdalena herzugefunden. Aber auch eine ganz simple. Vor fünf Jahren ist ein Graf zu sehr vorgerückter Tageszeit im Zimmer ebendieser Magdalena betroffen worden, und wiewohl es sich allmählich zu verbluten anfängt, so munkelt man doch noch davon. Dies etwa die Situation, in die wir eintreten. Und siehe da, noch ist der zweite Akt nicht zu Ende, so wird dem etwas überraschlich aus Amerika zurückgekommenen Grafen schon wieder ein Hausschlüssel eingehändigt, von ebenderselben Magdalena, und alles läßt sich dazu an, uns das vor fünf Jahren dagewesene fatale Erlebnis nochmal erleben zu lassen. Ich tue, glaub' ich, solcher Magdalena kein Unrecht, wenn ich sie zu den einfacheren zähle. Und dazu dieser ewige Hausschlüssel! Wirklich, wir sind in eine Ära der Hausschlüssel eingetreten, und ich sprech' es mit allem erdenkbaren sangfroid aus: was bedeuten alle französischen Ehebruchskomödien gegen unsere plötzlich in Mode gekommenen Hausschlüsselkomödien! Ich habe nichts gegen Hausschlüssel. Der Hausschlüssel ist ein nützliches und selbst ein sparsames Instrument; man könnte ihn besteuern, weil er einem mittelbar etwas einbringt, aber ihn unter die ständigen Schauspielrequisiten aufgenommen zu sehen, damit kann ich mich nicht befreunden. Entwickelt sich dies so weiter, so gehen wir auch in der Skulptur einer ganz neuen Symbolik entgegen: links Melpomene mit dem Dolch, rechts Thalia mit dem Hausschlüssel.

Es ist ein sonderbares Stück. Der pseudonyme Herr Verfasser nennt sich W e i m a r; ich hätte Gotha richtiger gefunden. Es ist ein Gemengsel und in den Rauch gehängt. Aber als Berliner Aufschnitt ist es immer noch zu verwerten.

Fitger.

Von Gottes Gnaden.

Freie Bühne.

4. Mai 1890.

Nach dem Eindruck, den ich ein halbes Jahrzehnt zurück von der Lektüre des Stücks empfangen hatte, mußte ich annehmen, daß von der „Freien Bühne“ durch Vorführung dieser Fitgerschen Arbeit eine allmähliche Wiederhinüberleitung in das Gewohnheitsmäßige beabsichtigt werde, eine der gemäßigten Zone wieder zugewandte Gradatim-Akklimatisierung, also etwa Rückkehr aus der Äquatorialprovinz nach der Mittelstation Sizilien oder Korfu. Dem gestern empfangenen Eindrucke nach aber war es ein paar Modernitäten abgerechnet eine plötzliche und unvermittelte Rückkehr von Wadelai nach Rummelsburg. So kam es denn, daß sich mancher erkältet fühlte, ja daß von mehr als einer Seite her die Vermutung laut wurde, das Ganze sei ein Coup der Komiteeherren, die mit Hilfe dieses Stücks der „alten Richtung“ den Sieg der „neuen“ aufs Evidenteste hätten erweisen wollen. Alles natürlich ein Scherz; tatsächlich aber wurde das Arthur Fitgersche Stück gründlich abgelehnt.

Eine kleine deutsche Fürstin verliebt sich in ihren Milchbruder Wolfgang, einen Forstwärter, und benutzt die Nähe einer zufällig zu Abend läutenden Kapelle, sich mit ebendiesem Milchbruder, einem Blagueur comme-il-faut, trauen zu lassen. Inzwischen dringt die französische Revolution, an der sich auch Milchbruder Wolfgang beteiligt, derartig rasch vor, daß sich Fürstin Anna Leonore

genötigt sieht, die Krone niederzulegen und von ihrer Gottesgnadenschaft unter dem halb erzwungenen halb freiwilligen Zugeständnis Abschied zu nehmen, „daß es nicht viel damit sei". Sie will nicht mehr Fürstin, sie will nur noch Weib sein. Als aber ihr Gatte Wolfgang in einer politisch erregten Szene sie heftig zu Boden schleudert und gleich danach in raschem Wechsel der Stimmung Zärtlichkeiten von ihr fordert, stößt sie ihn mit einem Brotmesser nieder und überantwortet sich dann dem revolutionären Tribunal. Sich der Gottesgnadenschaft zu entkleiden, das mochte gehn; sich der „Heiligkeit des Weibes" zu entkleiden, das geht nicht. An dieser Forderung geht Wolfgang und sie selbst zu Grunde. Es gibt dergleichen im Gemüt, aber rar, und im ganzen genommen ist es erstaunlich, was sich alles mit der Heiligkeit des Weibes verträgt. Namentlich aber sind Fürstinnen, die Forstwärter heiraten, von einer merkwürdigen Geschmeidigkeit. In Stettin gab es zur selben Zeit, 1792, eine alte, vordem in arge Liebesverhältnisse verstrickte und ebendeshalb vom preußischen Hofe verbannte Prinzessin, die mit den Matrosen Solo spielte; die war echt und vor allem konsequent. Wenn schon, denn schon. Gottesgnadenschaft aber und dann Forstwärterheiratung und dann wieder „Heiligkeit des Weibes" mit gezücktem Brotmesser — das geht nicht. In all diesen Szenen ist keine Spur von Wahrheit.

Das Stück hat aber neben seiner mit der importierten Frauenfrage sich beschäftigenden sozialen Tendenz auch noch eine politische und will an einem bunten, figurenreichen Zeitbilde die Schändlichkeit oder doch mindestens die Hohlheit der Lehre von der Gottesgnadenschaft zeigen. All die alten Lieblingsgestalten steigen wieder aus ihren Gräbern auf: Soldaten, die in untersten Kase-

matten hinsiechten, verführte Mädchen (das blüht jetzt ganz anders), alte Mütterchen, die sich blind geweint, ja sogar ein Predigt- oder Schulamtskandidat, der wegen eines illoyalen Witzes runde fünfzig Jahre im Kerker gesessen hat. All diese Armen und Elenden erscheinen in langem, langem Zuge und werden durch einen frechen Kerl in Jakobinermütze der armen Fürstin einzeln vorgestellt, eine vollkommene Hofszene mit dem frechen Kerl als Oberzeremonienmeister. Was soll das? Man kann darüber nicht ruhig schreiben und hat nicht bloß das Recht, sondern auch die Pflicht der Entrüstung. So hat die Welt nie ausgesehen, wenigstens damals nicht. Das sind alles 'raufgepuffte Geschichten Anschauungen zuliebe, die, seit wir die große soziale Bewegung haben, Gott sei Dank als verbrauchte Lappen auf den Kehrichthaufen kommen.

Wie sah denn die wirkliche Welt aus damals und bis in die neueste Zeit hinein? Als das neben Mecklenburg (wo man beiläufig am besten lebt) immer als Feudal- und Reaktionsmusterstaat geltende Kurhessen im Jahre 1866 preußisch wurde, gab es nicht zehn, vielleicht nicht fünf Prozent im Lande, die preußisch werden wollten, in diesem „entsetzlichen Hessen", wo die Zehntausend verkauft worden waren und die Alten ihnen die Krücken in die neue Welt nachgeworfen hatten. Es kann also trotz Schiller und seinem besten Stück so ganz furchtbar nicht gewesen sein. Wo bloß Stock und Gefängnis ist, da ist keine Liebe. Und à propos Stock. Da wird auch unserem alten Friedrich Wilhelm I. immer nachgeredet, er habe die Berliner Bürger mit dem Stock kuranzt, und wenn sie weggelaufen seien, so habe er ihnen wütend nachgerufen: „Lauft nicht; lieben sollt ihr mich." Ich finde dies großartig, denn er muß ein gutes Gewissen gehabt haben, daß er Liebe forderte. Wenn es aber auch anders ge-

wesen wäre! Wie war denn die ganze Zeit? Alles schwang den Stock, und dieselben Bürger, die vor dem Stock des Königs davonliefen, schwangen ihn zu Hause mit derselben Virtuosität und Ungeniertheit. Natürlich hatte der Oberhauer schließlich einen Pas voraus, dafür war er König. Aber alles in allem, es ist ein Unsinn und ein Unrecht, zurückliegende Zeiten mit dem Maßstabe von heute ausmessen und Standes- und Klassengegensätze, statt sie verständig zu mindern, neu schärfen zu wollen.

Wildenbruch.

Die Karolinger.

14. Dezember 1883.

Die beiden ersten Akte der „Karolinger“ sind nahezu vorzüglich; mit einer virtuosen Sicherheit, die selbst da noch, wo sie fehlgreift, durchaus nach Genie schmeckt, werden im ersten Akt die politischen und Herzenskonflikte vor uns hingestellt (nicht bloß besprochen), um dann im zweiten Akt in erregtester Leidenschaft aufeinander zu platzen. Bedenken, die sich gelegentlich regen wollen, kommen nicht auf; der Dichter hält uns in einer starken Hand und reißt uns, indem er unser Staunen gegen unser Sträuben siegreich ins Feld zu führen weiß, auch durch die gewagteste Szene hin.

Wirklich, er führt als ein Geschenk der Götter den Zauberbogen mit sich, der immer trifft, bis er in beständig sich steigender Aktionshitze den unerbittlich und allezeit auf Maß lautenden Spruch der Götter vergißt und den Zauberbogen überspannend selber den Zauber bricht.

Und dieser Moment ist in Wildenbruchs „Karolingern“ mit dem dritten Akte gegeben. Wenn ein Preis auf eine große dramatische Szene mit einer Reihenfolge von an Unmöglichkeit grenzenden Unwahrscheinlichkeiten ausgeschrieben worden wäre, so hätte ihn Wildenbruch gewonnen. Er führt uns in diesem seinem dritten Akt in ein von der Kaiserin Judith bewohntes Gemach, dessen intimer Charakter am sprechendsten durch eine Hintergrundsnische gekennzeichnet wird, darin der Sohn der Kaiserin schläft. In diesem Gemach erscheint zu mitternächtiger Stunde Bernhard Graf zu Barcelona, halb Mortimer, halb Richard der Dritte. Dies Auftreten ist einigermaßen überraschend, aber es mag hingehen; Bernhard hat als Galan der Kaiserin das Einbruchsvorrecht aller auf die Don Juan-Seite gefallener Naturen. Auch an den gesegneten Schlaf des etwa fünfzehnjährigen Sohnes der Kaiserin will ich glauben und den Umstand, daß zur Wahrung des Anstandes ohne weiteres eine Gardine vorgezogen wird, als ein sittliches Entgegenkommen in Rechnung stellen. Aber dies mitternächtige Gemach samt Schlafkabine hat an einem Liebesgekose zwischen Galan und Kaiserin und, nachdem diese letztere das Gemach verlassen, an einem mit gleicher Verwegenheit geführten Gespräche zwischen Graf Bernhard und dem aus seinem Schlummer erwachten jungen Prinzen auch nicht zur Hälfte genug; nein, unser Dichter holt zu Belebung und Ornamentierung dieses merkwürdigsten aller Rendezvousplätze noch ganz andere Requisiten aus seiner Zauberkommode hervor. Im selben Augenblicke, da der jugendliche Prinz dem Beispiele der Mutter folgend die offene Szene verlassen und den angrenzenden Park, dies Refugium aller schönen Seelen, auch seinerseits betreten hat, erscheint Abdallah, der Mohr mit schwarzem

Gesicht und weißem Burnus, des Grafen maurischer Diener, aber mehr noch Begleiter, Hüter und eventuell auch Rächer Hamatellimas, einer schönen und edlen Maurin, die von Leidenschaft betört dem Grafen, ihrem Verführer, von Barcelona nach Worms folgte. Woher Abdallah kommt (die Mohren, „die gehen können", müssen natürlich auch kommen dürfen), ist eine zudringliche Frage; der Graf aber, der den alten Kaiser aus Ehrgeiz und Liebe zu beseitigen wünscht, ergreift die Gelegenheit, sich von seinem maurischen Diener ein Privatissimum über Gifttränke halten und einen der besten und sicherstwirkenden zusagen zu lassen. Und nun zieht sich auch Graf Bernhard von der offenen Szene zurück, um in dem angrenzenden und längst unvermeidlich gewordenen Park eine, nach dem, was wir später erfahren, sehr intime Begegnung mit der Kaiserin zu haben. Aber dieser Rückzug, den Abdallah mit einem vielsagenden Blick begleitet, ist nur das Signal zum Hervorbrechen zweier anderer Moriscogestalten aus der alten und vornehmen Sippe der El Moheira, die nun zornig und mit gezückten Schwertern auf ihren ärmlichen Kompatrioten eindringend die Herausgabe Hamatellimas von ihm fordern, Hamatellimas, die selbstverständlich im selben Augenblicke vom Park her eintritt, der „wie das Meer beständig gibt und nimmt".

Aber was bedeutet eine solche verwunderliche Personenbewegung neben dem, was die sich an solchem Ort und zu solcher Stunde Begegnenden untereinander sprechen und gegeneinander tun! Über die Kleinigkeiten zwischen dem Grafen und der Kaiserin seh' ich vergnügt und unkleinlich hinweg. Aber die dem Prinzen zwischen Schlafen und Wachen zur Annahme präsentierte Kaiserkrone, wie wenn dem armen Jungen gesagt würde: „morgen fangen wir mit Zumpt an," danach das gemütliche Gespräch über Gift

im allgemeinen und Kaiservergiftung im besonderen, desgleichen der Einbruch El Moheiraſcher Geſandten, die nun die Schwerter ziehen, um Abdallah niederzuſtechen, als befänden ſie ſich ſtatt im Schlafgemach einer Kaiſerin in einem Hohlwege von Alt-Kaſtilien, und endlich der unmotivierte Dolchſtoß, der der braunen Hamatelliwa das Leben koſtet — das alles iſt mir für Worms, Kaiſerinnengemach und mitternächtige Stunde zuviel. Das ſind Willkürlichkeiten und Gewaltſamkeiten, die dem einen oder anderen oder vielleicht auch vielen einen Hochgenuß bereiten mögen, nur dem nicht, der da weiß oder doch zu wiſſen glaubt, was Kunſt iſt und bedeutet. Ein ſolcher blickt nur verlegen auf eine Speiſe, die ſeinem Geſchmacke nach mit Paprika bis zum Beißen überpfeffert iſt. Was aber das weitaus Schlimmſte bei dieſen Gewaltſamkeiten ausmacht, iſt das, daß ihre ſtörende Wirkung ſich nicht auf das unmittelbar Vorgeführte beſchränkt, ſondern auch noch eine rückwirkende Kraft übt. Szenen, die man trotz ihrer äußerſten Gewagtheit um gewiſſer unverkennbarer Vorzüge willen entſchieden mehr mit Zuſtimmung als Abneigung aufnahm, erſcheinen einem plötzlich in ihrer Stammesverwandtſchaft mit und zu dem Ur- und Kardinalfehler des Dichters. Ich verweiſe zur Illuſtrierung nur auf die Szene, wo Graf Bernhard im erſten Akt vor der in ihrem ſchönſten Gefühl, ihrer Mutterliebe, gekränkten Kaiſerin erſcheint und ſich ſofort in Worten voll Ehrgeiz und Liebesleidenſchaft um ihr Vertrauen und ihre Neigung bewirbt. Die ganze Szene ſteht von Anfang an auf der Wippe. Wird ſie jedoch nachträglich durch Maß, Korrektheit und ausgleichende Motivierung in ihrer Herbigkeit balanciert, ſo kann man in einem derartig mit Überraſchungen und Plötzlichkeiten vorgehenden Verfahren ein Zeichen des Genies ſehen; ſteigern ſich aber die

Plötzlichkeiten, statt sich zu mindern und auszugleichen, bis zu Willkürlichkeiten, so fällt der Schatten eines verfehlten dritten Akts auch noch auf den ersten zurück.

Der vierte Akt der „Karolinger“ ist indifferent; der fünfte hat in der Gestalt des sich hier zu heldischer Jünglingschaft rasch entwickelnden jungen Prinzen ein paar sehr gelungene Momente, sogar solche, die das Herz treffen. Überhaupt wolle man nicht glauben, daß ich blind und taub wäre gegen das, was in unserem jüngst etablierten und allerdings etwas überfeierten dramatischen Dichter an Kraft, Leben und wirklichem Talente pulst. Er hat unzweifelhaft eine nicht gewöhnliche Kraft der Darstellung und, was höher steht, auch eine Gewalt über das Herz. Aber mit dem Ganzen seiner Trauer- und Schauspiele kann ich mich nicht versöhnen. Diese „Karolinger“ sind besser als „Harold“ und viel besser als „Opfer um Opfer“; dennoch kranken sie, wenn auch gemindert, an denselben Gebresten und stellen, ich muß es aussprechen, nicht bloß die Kunst, sondern in ihrem beständigen und extravaganten Haschen nach Effekt auch den gesunden Menschenverstand auf den Kopf. In diesem Augenblicke berührt ein solcher Ausspruch natürlich noch wie Ketzerei; nach zehn Jahren aber, wenn ich dann noch anfragen kann, werd' ich wieder anfragen. Und ich bin der Antwort ziemlich sicher. Man kann jünger sein als ich, um schon viel Kommen und Gehen auf diesem Gebiete mitgemacht zu haben. An eine Wandlung des Dichters glaube ich nicht; er wird sie nicht wollen, und selbst wenn er sie wollte, so würd' er sie nicht können. Er ist nicht mehr jung genug und als echter Tragödiendichter „zu tief in Blut“.

Harold.

21. April 1882.

Zum ersten Male.

Ernst v. Wildenbruchs „Harold“ ist ein eminent wirkungsvolles Stück, aber auf ein ganz naives und ganz unkritisches Publikum berechnet. Wer Fähigkeit, Wissen und Erfahrung genug mitbringt, um das Einzelne zu kontrollieren und das Ganze nach seinem Rechte zu fragen, der wird das Stück kein gutes Stück nennen können. Es ist weder aus klaren noch aus richtigen Anschauungen heraus geboren und trägt insoweit einen ganz modernen Stempel, als es ausschließlich dem Effekte, nicht aber der Wahrheit dient. Es liegt mir fern, dem Dichter imputieren zu wollen, daß das mit Bewußtsein geschehen sei; vielleicht verfuhr er vollkommen unbefangen; aber es bleibt eine Tatsache, daß ich mich in seinen Figuren weder zurechtfinden noch mit ihnen befreunden konnte. Sie flößen mir kein Vertrauen ein, ich glaube nicht an sie. Sie tun und sagen beständig Dinge, die sie nach meiner Meinung nicht tun und nicht sagen dürften. Es fällt einem alles auf Sinn und Nerven, aber dabei hat es sein Bewenden. Und so wird es denn dem Stücke gehen wie dem angelsächsischen Helden, dessen Namen es trägt: es wird mehr ein glänzendes als ein langes Leben führen. Was nicht in der Wahrheit steht, das stirbt.

Wie aber steht es mit der Wahrheit in „Harold?“ Ich muß sagen: nicht gut. Das ganze Stück auf die von Szene zu Szene hin mangelnde Wahrheit anzusehen, ist unmöglich. Es hieße das ein Buch schreiben, nicht eine Kritik. Und so beschränke ich mich denn auf den ersten Akt und zwar um so lieber, als dieser erste Akt nicht bloß als der

wirkungsvollste, sondern auch als der gelungenste betrachtet zu werden schien.

In diesem ersten Akt führt uns der Dichter nach Schloß Dover, in dem die Witwe des ehemals mächtigen Grafen Godwin lebt. Diese verwitwete Gräfin ist auch die Mutter zweier Söhne: Harolds und Wulfnoths; Wulfnoth noch ein Kind. In den einleitenden Szenen erfahren wir durch einige von der Stadt Dover her heraufkommende Bürger, daß übermütige Normannen mitten im Frieden Quartier gefordert und bei der Gelegenheit einige dreißig Einwohner erschlagen haben. Als man sich über diese Missetat eben noch empört, erscheint König Eduard im Schloß und mit ihm ein reiches Gefolge, darunter normannische Ritter und Bischöfe. Denn er hält es mit den Normannen, trotzdem er ein Sachsenkönig ist. Es stehen denn alsbald auch Doversche Bürger und normannische Soldaten anklagend einander gegenüber, und nichts wäre natürlicher als ein Austrag des Streits durch König Eduard in Person. Aber was geschieht? Anstatt daß wir Zeuge werden eines Widerspiels sich befehdender Parteien, stürmt der etwa zwanzigjährige Harold auf den siebzigjährigen König Eduard heftig ein und versichert ihm gleich im Anfange, „daß alle Späße seiner fränk'schen Herren bald nicht mehr ausreichen würden, ihn, den König, zum Lachen zu bringen". Und all das angesichts einer Schar normannischer Ritter, unter denen sich neben andern auch der Erzbischof Robert von Jumièges und der Graf Eustach von Boulogne befinden. Eine Minute später ist die Situation bereits so weit vorgeschritten, daß Eduard seinem unbotmäßigen Vasallen zuruft: „Ich denk', Ihr seid doch nicht im Stall geboren und wißt, was Höflichkeit und Sitte ist." Worauf Harold antwortet: „Es gibt für Menschen höhere Gesetze als Höflichkeit."

Eine Wahrheit, die nicht bestritten werden soll. Und doch behaupte ich, daß eine derartig unhöfliche Sprache seitens eines jungen gräflichen Lehnträgers einem alten und schwachen, aber immer noch in großer Machtfülle dastehenden Könige gegenüber nie geführt worden ist. Ich habe viel Geschichte gelesen, wüßte jedoch nicht auf einem ihrer Blätter einer ähnlichen Situation und einer ähnlichen Sprache begegnet zu sein. Könige werden bekämpft, entthront, aber was zum Niedergange königlicher Macht führt, ist entweder überlegene Kriegsgewalt oder Massenaufstand oder Mord. Einen rodomontierenden jungen Grafen, wie diesen Grafen Harold, hat es angesichts einer immer noch mit vollem Applomb auftretenden königlichen Macht niemals gegeben. Ich wenigstens kenne kein Beispiel.

Gegen den Schluß des Akts hin ermannt sich König Eduard momentan und spricht gegen Harold die Verbannung aus. Aber er wünscht gegen das ganze Haus Godwin eine weitere, zugleich ihm vorteilhafte Strafverschärfung eintreten zu lassen und behält deshalb auch den kleinen Wulfnoth als Geisel zurück. Ich weiß nicht, ob es historisch ist. Vorläufig erkenn' ich darin nur einen höchst charakteristischen Zug der Wildenbruchschen Muse. Nichts ist so gut zu verwenden wie ein kleiner blonder Junge, der natürlich ganz unschuldig ist und die Schuld anderer tragen muß. Er stirbt im fünften Akt auch wirklich. Es ist das alles rührend genug, aber ich kann mich, und darum handelt es sich zunächst, mit dem Ausgangspunkte der Sache nicht einverstanden erklären. Ich hätte, wenn ich König Eduard gewesen wäre, lieber den schlimmen Harold als Geisel behalten und festgesetzt. Ihn verbannen war einfach gleichbedeutend mit Heraufbeschwörung all jener Gefahren, die gerade vermieden werden sollten.

Aber freilich, wenn das Natürliche geschah, wenn Harold unschädlich gemacht und Wulfnoth auf Reisen geschickt wurde, so fehlte dieser für einige spätere übrigens sehr schöne Szenen, in denen er eben nicht fehlen durfte.

Harold wird verbannt, so sagt' ich. Ehe er aber in die Verbannung geht, wendet er sich noch einmal und schleudert dem unglücklichen Könige folgende wenigstens annähernd im Fluchstile gehaltene Worte zu:

> Ich lasse scheidend zum Vermächtnis dir
> Die schlummerlose Ruh' gequälter Nächte,
> Von des Gewissens dumpfem Schrei durchhallt.

Ich frage: geht das? Nach meiner Meinung: nein. Und zwar beanstand' ich diese Zeilen aus mehr als einem Grunde. Zunächst die dritte Zeile. „Von des Gewissens dumpfem Schrei durchhallt" ist eine ganz moderne Poetenwendung. Ferner, woraus leitet Harold sein Recht zu solcher extravaganten Apostrophe her? Er ist einfach ein hochfahrender, aufrührerischer Vasall, und der König verfährt noch sehr gnädig mit ihm, daß er ihn bloß in die Verbannung schickt. Außerdem aber, ich kann es nicht glücklich finden, wenn einem alten siebzigjährigen Manne, der mutmaßlich ohnehin schon nicht schlafen kann, auch noch eigens eine „schlummerlose Ruh gequälter Nächte" zudiktiert wird. Ein solcher altersschwacher Fürst, ein Spielball in der Hand ehrgeiziger und energischer Männer, ist auch von der Bühne her immer nur ein Gegenstand des Mitleids, und es widerstreitet meiner Empfindung, ihm die Gespenster der Gewissensangst in seine Nächte hineinzuhetzen. Daß Harold es tut, kann mich durchaus nicht für ihn einnehmen. Überhaupt ein Glück, daß er bei Hastings fiel, ehe er großen Schaden im eigenen Lande stiften konnte. Wär' ich Harold gewesen, so hätt' ich freilich voll Haß und Zorn gegen die Höflinge das Schloß

verlassen, aber in der nächsten Kapelle schon hätt' ich für König Eduard gebetet, anstatt ihm die Schlaflosigkeit auf den Hals zu wünschen.

So viel über Harolds Abschiedswort. Er verweilt aber noch, und als Eustach von Boulogne den kleinen Wulfnoth packen will, entreißt ihn Harold dem Eustach wieder und ruft dem König Eduard zu: „Schwört, daß dem Kinde hier kein Leid geschieht." Es ist das eine Forderung, die dem Verfahren beunruhigter Ehemänner gleichkommt, die sich von ihren Frauen schwören lassen, daß sie treu gewesen sind. Ein Schwur, der wohl nur selten verweigert worden ist. Auch König Eduard leistet den von ihm geforderten. Aber wie konnte Harold diese Forderung stellen? Er und seine Mutter um die Wette haben den König einen halben Akt lang als einen Ausbund von Jämmerlichkeit und Schwäche geschildert, als ein Stück Wachs in den Händen seiner normannischen Umgebung, und diese Puppe, dieser Null- und Nichts-König wird von dem, der seiner Kraft und Selbständigkeit am meisten mißtraut, aufgefordert einen Schwur zu leisten. Es ist, wie wenn ich den Wind schwören lassen wollte, immer von Ost nach West zu wehen. Allerdings, Schwüre sind immer gut. Sie gehören mit zur dramatischen alten Garde.

Was in dem Stücke geschieht, geschieht ohne zwingenden Grund und widerstreitet einer mir unerläßlich erscheinenden Korrektheit, entweder weil der Ausdruck nicht trifft oder gegen die Natur oder endlich gegen die Geschichte verstößt. Ernst v. Wildenbruch hat seinen „Karolingern" das Distichon mit auf den Weg gegeben:

„Der Historiker liest im Buch der Geschichte die Zeilen,
Zwischen den Zeilen den Sinn liest und erklärt der Poet"

ein Motto, das ich gern gelten lassen will. Aber

ich kann, was die Geschichte König Harolds angeht, nicht finden, daß er den Sinn zwischen den Zeilen richtig gelesen und erklärt habe. Die Wahrheit zu gestehen, es liegt gerad' umgekehrt. Sein Stück verwirrt mehr als es aufklärt, und das alles, weil es an einer wirklichen und echten Ordnung darin fehlt. Die Engländer, wenn sie Personen ein allerhöchstes Lob zusprechen wollen, sagen: „he has a well-regulated mind." Nun, dies Stück ist nicht „wohlreguliert". Es erinnert mich an jene Turm- und Rathausuhren, die von Fremden angestaunt zu werden pflegen, weil sich Sonne, Mond und Sterne darauf bewegen und alle sieben Kurfürsten aus der Öffnung treten, um sich vor dem Kaiser zu verneigen. Mitunter ist es Christus oder die heilige Jungfrau, vor der die zwölf Apostel knixen. Es ist alles sehr interessant, gewiß, aber das Werk an der Uhr ist mitunter in Unordnung geraten, und infolge davon geht sie nicht richtig. Amüsant bleibt sie nach wie vor, und jeder geht hin und will sie sehen und tut auch recht daran. Aber die Hauptsache fehlt.

Auch in der Komposition ist das Stück nicht glücklich. In seinen ersten viertehalb Akten gleicht es einem Irrschloß, wenn es gestattet ist, ein solches Wort nach der Analogie von Irrgarten zu bilden. Man steht vor einem Portal und tritt ein. Und nun kommt ein Hof und ein Bogengang und wieder ein Hof, ein Korridor und eine Treppe folgt, und in dem Augenblicke, da wir am Ende dieser Treppe sind, sind wir auch wieder im Freien und stehen vor demselben Portal, von dem aus wir unsere Wanderung anfingen. — Eid über Eid wird geschworen. Irgendwo heißt es vom Unglück, „es käme in Bataillonen." Dasselbe läßt sich hier vom Eide sagen. Er tritt massenhaft auf, jusjurandum vulgare, und die Wichtigkeit, die Volk und Fürsten ihm

beilegen, ist nur dazu da, seine Richtigkeit zu beweisen. Es fehlt an wirklichen, in den Charakteren gegebenen Konflikten, und was Konflikt sein soll, ist nur eine durch Kontradiktionen eines kindischen alten Königs herbeigeführte Konfusion. Es fehlt all das, aus dem heraus sich große Geschicke zu vollziehen haben. Es ist weder eine tragische Schuld da, noch das Walten eines über Zufall und Laune hinauswachsenden Schicksals noch endlich ein einfacher historischer Bericht, der das, was ihm ethisch abgeht, durch Treue der Gestalten ersetzt.

Von großer Schönheit sind die Liebesszenen des dritten Akts. Hier war ich in der angenehmen Lage, dem Beifall des Hauses von ganzem Herzen mich anschließen zu können.

Christoph Marlow.

12. Dezember 1884.

Zum ersten Male.

Segen, ja Rettung des Stückes ist sein dritter Akt. Der Held, Christoph Marlow selbst, tritt uns hier als ein scharfgezeichnetes Charakterbild entgegen; alles in der maßgebenden großen Szene sprüht von Kraft und Dämonismus, und während der Überschuß an Kraft ausreicht, den schwächlichen vierten Akt mit zu tragen, gelingt es dem, was ich Dämonismus genannt habe, die bis dahin ziemlich fragwürdigen Hergänge von Akt 1 und 2 sozusagen ex post zu rechtfertigen oder doch zu erklären.

Diese Hergänge muten einem nach wie vor viel Wildenbruchsches zu, will sagen, Bewunderung für Helden, die von Selbstbewußtsein und Renommisterei strotzen; und wie diese Heldenart wieder schönstens vertreten ist, so auch jene merkwürdige Genialität,

die nichts in der Welt mit so viel Gleichgültigkeit behandelt wie Wahrscheinlichkeitsfragen. Der alte Walsingham, der sonst entsprechend der Zahl der Familienmitglieder à quatre speist, läßt plötzlich zu fünf decken, und eh' das Kuvert noch gelegt ist, ist auch der „Fünfte“ schon da; Christoph Marlow soll nach fünfjähriger Abwesenheit vom alten Walsingham, in dessen Haus er gelebt hat, nicht erkannt werden und wird nun auch wirklich nicht erkannt; der Dichter braucht eine poetische Schlachtschilderung mit Fernblick auf Tod und Elysium, und siehe da, zwischen Oxtail-Soup und Rindfleisch ist die Doppelschilderung bereits da. Ganz Bosco-Bellachini, der aus der Zauberpistole schießt. Hexerei wird Alltäglichkeit.

Das ist das, was ich das Wildenbruchsche nenne: Geschehnisse, die nicht dem natürlichen Gang der Dinge, sondern der Verlegenheit des Dichters, oder — da sich von einer Wildenbruchschen Verlegenheit nicht gut reden läßt — dem car tel est notre plaisir des absolut dramatischen Machthabers gehorchen.

Und doch ist ein erheblicher Unterschied zwischen diesem neuesten Wildenbruchschen Stück und seinen früheren. Ein Unterschied zum Vorteil. Aufs Ganze hin betrachtet haben wir eine Geschichte, der wir folgen können, und aufs Einzelne hin betrachtet sehen wir von dem entscheidenden Augenblick an, da der dritte Akt Gewalt über uns zu gewinnen beginnt, einen Teil der Zweifel und Verstimmungen schwinden, die durch Akt 1 und 2 hin uns begleiteten. Der dritte Akt läßt rückwirkend Dinge glaubhaft und selbst gerechtfertigt erscheinen, die, so lange wir sie direkt vor Augen hatten, weder das eine noch das andere waren. Wir empfinden uns plötzlich einem ungewöhnlichen Menschen gegenüber, der, weil ungewöhn-

lich, auch nach Ungewöhnlichem die Hand ausstrecken, das Glück zwingen und erringen durfte. Vom Faust, vom Tanhäuser, vom Rattenfänger ist etwas um ihn und an ihm, und dies Etwas gestaltet seine Siege nicht zu Triumphen seiner selbst, sondern zu Siegen eines bösen Geistes, der Besitz von ihm ergriffen hat. Er entpersönlicht sich vom dritten Akt an, und je mehr wir wahrnehmen, daß er nur Werkzeug ist, Glocke, daran eine mächtigere Hand schlägt, desto mehr wächst unser Mitleid. Eben noch Sieger (freilich unberechtigt für unser Gefühl) ist er im nächsten Augenblick auch schon Opfer, und daß er es ist, versöhnt uns mit ihm und seinem Sieg. Alle Stücke voll Dichterverherrlichung sind mir verhaßt, besonders dann, wenn einem der Herr Verfasser daraus entgegenstarrt; aber wo das „Schwert am Haar“ so sichtlich zu Häupten hängt wie hier, wo die Warnerstimme die Lockstimme übertönt, wo's, beabsichtigt oder nicht, mit Freiligrath heißt: „das Mal der Dichtung ist ein Kainsstempel“, da mögen auch Dichterverherrlichungsstücke geschrieben werden. Für das Verführerische darin ist dann eben das Corrigens mit auf den Weg gegeben.

Der Fürst von Verona.

6. April 1887.

Zum ersten Male.

Ernst v. Wildenbruchs „Fürst von Verona“, so wenig mich das Ganze zur Zustimmung zwingen konnte, scheint mir nichtsdestoweniger nach einer wichtigen Seite hin einen ganz erheblichen Fortschritt in dem Schaffen oder doch mindestens in der Arbeitsart des Dichters zu bekunden. Was war es, was ich all seinen Stücken bisher vorgeworfen hatte? Willkürlichkeit der Szene wie der

Einzelhandlung, Sprünge, Mangel an Motivierung, geschraubte Leidenschaft und falsches Pathos. Von der mit falschem Pathos nicht geradezu notwendig, aber doch immerhin meistens zusammenfallenden geschraubten Leidenschaft hat auch diese neueste Wildenbruchsche Tragödie noch ihr gutes, um nicht zu sagen, ihr gerüttelt und geschüttelt Maß; aber doch ist es besser damit geworden, und was den Mangel an Motivierung und vor allem die Willkürlichkeiten angeht, so waren sie vergleichsweise verschwindend und ließen jenen Hochgrad von Ungeduld nicht mehr in mir aufkommen, der mich sonst wohl bei Vorführung der Wildenbruchschen Stücke von Anfang bis Ende begleitete. Der „Fürst von Verona" mutet einem nirgends, wie z. B. der dritte Akt der „Karolinger", bis zum Ungeheuerlichen, ja bis zum grotesk Komischen gesteigerte Unglaublichkeiten zu, führt uns vielmehr umgekehrt im Zusammenhang und in richtiger Reihenfolge Geschehnisse vor, die sich, wenn auch nicht ebenso, denn Zeitkolorit ist keine starke Wildenbruchsche Seite, so doch wenigstens ähnlich ereignet haben können. Eingeführt in das in Guelfen und Ghibellinen geteilte Verona, sehen wir den Wechselsieg der einen und der andern Partei, bis der ghibellinische Mastina della Scala den ein Jahrhundert lang gestörten Frieden der Stadt dadurch wieder herstellt, daß er der guelfischen Selvaggia von Sanbonifazio die Hand zum Bunde reicht. Aber nur kurzer Friede und nur kurzes Glück! Am Hochzeitsvorabend erneuert sich der Streit, eine Tybalt-Mercutio-Szene spielt, und als im selben Augenblicke die Meldung kommt, Konradin, der junge Hohenstaufe, steige nach Italien herab und hoffe die Tore Veronas offen zu finden, da bricht das kaum verschüttete Feuer neu hervor, und Selvaggia fällt als ein Opfer wundersam verschlungener Verhältnisse. Die die Katastrophe herauf-

beschwörende Szene nämlich verläuft etwas unklar und läßt uns im ungewissen darüber, ob der Tod der schönen Selvaggia lediglich im Ghibellinenhaß des sie leidenschaftlich, aber unglücklich liebenden Scaramello oder in dessen unglücklicher Liebe oder endlich in der Eifersucht ihrer Stiefmutter, der Gräfin Adelaide von Sanbonifazio, seinen Grund habe; ein Fehler, der an dieser Stelle notwendig und nachdrücklich betont werden müßte, wenn er nicht neben einem viel größeren verschwände. Dieser viel größere Fehler ist der, daß es uns absolut gleichgültig läßt, woran die schöne Selvaggia zu Grunde geht, ob an Politik oder Eifersucht oder Liebe. Wir sind froh, daß es aus ist, und erschrecken bei dem Gedanken, daß eine größere Klarlegung der Motive schlecht gerechnet noch einen Zeitaufwand von fünf Minuten gekostet hätte. Soviel liegt uns nicht daran. Da doch lieber in Ungewißheit bleiben!

Der ganze erste Akt kann alles in allem als eine nahezu meisterhafte, den Zuschauer und sein Interesse jeden Augenblick in der Hand behaltende Exposition gelten. Aber schon vom zweiten an ist dies Interesse hin, und alles, was folgt, ist vorwiegend ein Guelfen- und Ghibellinen-Radau. Das hat Raupach auch gekonnt, und „Karl konnte mehr.“ Er hieß übrigens auch Ernst. Die beiden einzigen Guelfen und Ghibelinen, die mich zur Zeit überhaupt noch interessieren, heißen Windthorst und Bismarck. Die zu sehen, das wäre was. Aber Sanbonifazio und della Scala, — tote Namen, wenigstens für mich. In einem spanischen Stücke kann ich keine Preciosa und in einem korsikanischen keine Blutrache mehr aushalten, und beinah' noch schlimmer sind veronesische Guelfen und Ghibellinen. Was wissen wir von ihnen? Nichts. Und so ist denn tatsächlich nichts

da, was echtes, wirkliches Leben hätte. Die hohe Tragödie braucht dessen freilich nicht, aber sie braucht dafür leidenschaftlich gespannte Tendenzen, eine hinreißende Macht der Ideen und Gegensätze, Konflikte, die wir empfinden, in denen wir selber mit aufgehen. Aber ist dies hier der Fall? Nein und abermals nein. Ich interessiere mich für Reif-Reiflingen dreiunddreißigmal mehr als für alle dreiunddreißig Personen dieses Trauerspiels zusammengenommen. Sie sind mir nichts, ich habe keine Spur von Zusammenhang mit ihnen; es ist mir gleichgültig, ob sie sich heut' in den Vesuv oder morgen in den Ätna stürzen.

Die Quitzows.

9. November 1888.

Zum ersten Male.

Das neue vaterländische Drama Ernst v. Wildenbruchs wurde, wenn auch nicht ganz unbestritten, von dem erwartungsvollen Publikum mit außerordentlicher Begeisterung aufgenommen. Die Kritik im allgemeinen wird vieles zu beanstanden haben und sich dieser Begeisterung nur sehr bedingungsweise anschließen, die meinige streckt aber die Waffen und erklärt sich freudig für überwunden. Dies neueste Stück vereinigt bei fast gänzlichem Wegfall der oft hervorgehobenen Mängel nicht nur alle jene Tugenden, die selbst von dem Widerstrebendsten der Wildenbruchschen Muse zugestanden wurden, es ist auch, was unendlich viel mehr bedeutet, schlankweg ein Genialitätsstück. Das Stück Genie, nach dem ich mich, wenn ich Wildenbruchsches sah, sieben Jahre lang vergeblich umgesehen habe, hier ist es zum ersten Male, aber nun auch mit erobernder Gewalt. Das ist ein Stück, wie's sein

soll, ein Stück außerhalb der Schablone, vielmehr umgekehrt von Anfang bis Ende in seinen eigenen Stiefeln stehend. Von Schuhen läßt sich hier nicht sprechen. Es ist ein Ding für sich. Alles andere, was ich von Wildenbruch kenne, wird über kurz oder lang weggefegt sein, dies aber wird bleiben, denn es ist in seinem Kerne voll Wahrheit und Leben, zugleich auf seine Tendenz hin angesehn voll erhebender Schönheit.

Ich war kein Wildenbruchianer, zum Leidwesen vieler, besonders zweier, des einen mutmaßlich, des andern gewiß. Der eine war Wildenbruch, der andere war ich. Ich hätte mitunter was drum gegeben, ihn mitfeiern zu können; aber es verbot sich. Die Kritik steht mitunter auch in Worms und „kann nicht anders". Aber auch in meiner dem Dichter abgeneigtesten Zeit, ungefähr also in der Zeit, da seine „Karolinger" zur Aufführung kamen, existierten zwei Sachen von ihm, die mich entzückt hatten: eine Berliner Humoreske „Das Opfer des Berufs" und eine märkische, zu Frankfurt a. O. spielende Novelle, die den Titel führte: „Kindertränen". Beiden weinte ich selbst meine Tränen nach oder begleitete sie damit und hatte Lachetränen für die Berliner Humoreske und Rührungstränen für die märkische Novelle. Und da reichen wohl nicht hundert Male, daß ich, wenn ich eben noch mit dem Ersten Bürger im Faust ausgerufen hatte: „Nein, er gefällt mir nicht der neue Burgemeister", mit dem Studenten Brander im Auerbachschen Keller hinzusetzte: „doch seine Weine trink' ich gern". Diese Weine waren nun für mich jene Humoreske und jene Novelle, und beide hat Wildenbruch jetzt in diesem seinem neuesten Stück zusammengegossen und dadurch eine Bowle hergestellt, die man ihrem Range nach ohne weiteres als „Cardinal" bezeichnen kann. Und dieser „Cardinal" heißt:

„Die Quitzows". Es ist kein Stück der absoluten Vortrefflichkeit, es wimmelt von angreifbaren und noch mehr von aus den verschiedensten Gründen fragwürdigen Stellen, es hat auch — wenigstens in seiner die ganze zweite Hälfte des vierten Akts füllenden Schlußszene — den alten Wildenbruchschen Fluch, die Phrase mit ihrem natürlichen Anhang von Gesuchtheit und Forciertheit, nicht voll überwunden; aber all das sind schließlich doch nur obenauf schwimmende Korkkrümelchen, die sich entweder leicht hinwegtun lassen und, wenn nicht, doch viel zu geringfügig sind, den Geschmack zu verderben oder dem Ganzen etwas von seiner belebenden Kraft zu nehmen. Ein kühner Realismus (nur hier und da und dann jedesmal ganz überflüssigerweise mit einem abgestandenen Romantizismus untermischt) zieht sich nicht bloß durch das ganze Stück, sondern trägt es recht eigentlich; und so drängt sich einem wie von selbst ein Vergleich mit jener gerade jetzt mit Wildenbruch konkurrierenden anderen realistischen Bühnenmacht auf, mit Ibsen. In allem, was künstlerische Durchbildung seines Stoffes, was Kritik und Geschmack, was Konsequenz und Akkuratesse der Arbeit angeht, ist Ibsen ein Riese neben Wildenbruch; die Vollendetheit der Form wirkt bei dem norwegischen Dichter hinreißend, und das rein Künstlerische feiert einen vollkommenen Triumph in ihm. Der Inhalt, ähnlich wie bei Platenschen Oden oder Hexametern, wird verhältnismäßig gleichgültig. Von dieser Vollendung ist Wildenbruch weitab und wird mutmaßlich immer weitab bleiben, aber er offenbart andererseits in diesem Stück einen dramatischen Instinkt, eine Findigkeit, eine Kühnheit glücklichster Griffe, die die grandiose Kunst Ibsens (den Accent auf Kunst gelegt) doch wiederum mannigfach in den Schatten stellen.

Dazu gesellt sich noch, und zwar hier zum ersten Male, die größte der dramatischen Gaben: die Fähigkeit des Hinstellens klar und bestimmt gezeichneter Gestalten, die gerade da, wo sie sich am bedeutendsten zeigen, eine lapidare Simplizitätssprache sprechen, eine Sprache, die den Vergleich mit den berühmtesten Vorbildern nicht zu scheuen hat und in einem merkwürdigen Widerspruche zu dem Schön- und mitunter sogar Konfus-Redensartlichen steht, wovon auch die „Quitzows" an ihren weniger gelungenen Stellen nicht frei sind. Die bestgezeichneten Gestalten des Stückes sind die Dietrichs v. Quitzow selbst, dann die des Burggrafen Friedrich und des Henning Perwenitz, ersten Bürgermeisters von Berlin. Alle überragt die Gestalt Dietrichs v. Quitzow — an Wirkung gewiß und ebenso an Kern und Mark der Sprache. Zieht man aber in Erwägung, daß der Burggraf und der erste Bürgermeister die schwerer zu zeichnenden Gestalten waren, so stellen sie sich, was Gabe der Charakteristik angeht, vielleicht ebenbürtig neben die Quitzowgestalt. Namentlich Perwenitz, der in seiner Mischung von berlinisch sprechender und hier und da spießbürgerlicher Alltäglichkeit mit Mut, politischer Klugheit und patrizischem und bürgermeisterlichem Standesbewußtsein eine sehr bemerkenswerte Gestalt ist.

Ein Beweis für die glänzende Findigkeit Wildenbruchs, von der ich sprach, ist in diesem Stücke die Gestalt des Schmiedegesellen Köhne Finke. Köhne Finke ist in gewissem Sinn eine historische Figur. Die berühmte altpommersche Ballade von der Erstürmung Ketzer-Angermündes durch die Märker unter Gans von Putlitz schließt mit folgender Strophe:

Der aber, der dies Lied euch sang,
Ein Schmiedeknecht ist er schon lang,

Und sie nennen ihn Köne Finken,
Und er führt ein Hämmerchen auf der Hand,
Und gut Bierchen mag er trinken.

Das war genug für Wildenbruch: diese einzige Strophe gab ihm nicht nur den Namen, sie gab ihm auch die Gestalt und die richtige Stimmung und ließ eine zwischen dem Autolykus im „Wintermärchen" und einem märkisch-pommerschen Handwerksburschen die Mitte haltende, ein klein wenig auch an Jack Cade erinnernde Figur entstehn, die nun lustig und lebensvoll in das Stück eingreifend der Stimme des sich nach beßren Tagen sehnenden armen Volks aufs glücklichste zum Ausdruck hilft. Das ist das, was ich, wenn nicht das Geniale, so doch das Genialische nenne: aus einem dürftigen Keimchen einen ganzen Baum aufwachsen zu lassen, einen bloßen Namen zu beleben und in Fleisch und Blut umzusetzen.

Ich nannte das Wildenbruchsche Findigkeit, aber so hoch ich diese Gabe stelle, weil sich in ihr das Blitzende des Talents so recht eigentlich zeigt, so verschwindet diese Gabe doch, wenigstens in diesem Quitzowstücke, neben der Gabe der Komposition. Ich denke sonst nicht allzu hoch vom „Komponieren", weil es das ist, was sich lernen läßt. Viele Stoffe liegen außerdem so, daß die Komposition für nur leidlich geschickte Hände von Anfang an gegeben ist. Aber es gibt auch Ausnahmen von dieser Regel, und wenn je ein Stoff eine Ausnahme bildete, so dieser Quitzowstoff. Jeder, der ihn mal für diesen oder jenen Zweck unter Händen gehabt hat, wird das aus Erfahrung wissen. Aber wie es Quellenfinder gibt, die, die Wünschelrute in der Hand, über ein dürres Feld gehn und mit einem Male mit nie trügender Sicherheit wissen: „Hier lebt ein Quell", so hat auch Wildenbruch, als er über die Geschichte der Quitzows

hinschritt, in jedem Augenblicke rasch entdeckt, wo die Quellpunkte lagen, und wo man nur drei Fuß tief zu graben hatte, um die Wasser springen zu lassen. Man muß in der Geschichte jener Zeit leidlich zu Hause sein, um ganz das glückliche Zugreifen des Dichters ermessen zu können.

Es gibt nichts Langweiligeres als immer wieder Strausberg und Liebenwalde, als immer wieder Bötzow und Köpenick, als immer wieder Pommern= oder Sachsen=herzog, als immer wieder „auspochen" und Kühe weg=treiben und Schulmeister totschlagen und dazwischen „schloßgesessen" und „nicht schloßgesessen" und absagen und Ritterpflicht und Fehderecht und dann wieder schloßgesessen und wieder Kühe mit Sturmläuten und Kyrie Eleison und (Gott sei Dank) dem Donnerwetter oder Schockschwerenot einiger biederer Märkischer mit oder ohne Adel dazwischen. Aber in diesem ganzen trost=losen Sumpfdickicht hat sich Wildenbruch nicht verirrt, am wenigsten ist er drin stecken geblieben, sondern hat unter Ausübung einer geradezu glänzenden Ausscheidungs=kunst diesen ganzen kolossalen Wirrwarr auf ein paar bestimmte Linien und Punkte zurückzuführen gewußt und dadurch in den beiden ersten Akten, zumal aber im zweiten, ein Etwas erreicht, das von dem, der sich historisch und dramatisch auf das gerade hier Gegebene versteht, nicht genug bewundert werden kann.

Dóczi.

Letzte Liebe.

12. Dezember 1888.

Zum ersten Male.

Nach sechs- oder siebenmonatigem Nichtspiel die königliche Bühne, mit einem Stück wie Dóczis „Letzte Liebe" neu eröffnet zu sehen, ist hart. Im Hause selbst haben durch den Umbau nur geringe Veränderungen stattgefunden, die sich im wesentlichen darauf beschränken, daß der altehrwürdige, mit goldlinig rhombischen Figuren ausgestattete grüne Vorhang durch etwas mehr Gardinenartiges ersetzt worden ist. Bei dieser Gelegenheit sind denn auch die beiden Greifen in Wegfall gekommen, die sich ein halbes Jahrhundert lang immer so tiefsinnig, so rätselvoll-sphinxig angeguckt haben. „Nu, was sagst du dazu?" „„Ja, was sagst du dazu?"" So ging durch zwei Menschenalter ihr Wettgespräch. Diese Greife oder Sphinxe sind nicht mehr. Wohl ihnen! Wenn sie diesen Abend erlebt hätten, so hätte sich der ihnen eigene Ausdruck von Tiefsinn bis zum Erstaunen steigern müssen. Darauf hat man es nicht wollen ankommen lassen.

„Letzte Liebe" von Dóczi aus dem Ungarischen. Ein Stück wie das, auch wenn es gut gewesen wäre, in seiner Art gut, hätte heutigen Tags in einer Saison, wo wir der „Quitzows" zu geschweigen Gott sei Dank Ibsen mit mehr als einem Stück auf unsern Bühnen installiert finden, einen schweren Stand gehabt, denn die Zeit

dürstet nach Wahrheit und ist des Redensartlichen, selbst wenn es sich nicht bloß Poesie nennt, sondern bis auf einen gewissen Grad auch wirklich als Poesie gelten kann, herzlich müde. Das Dóczische Stück ist aber nicht gut, auch innerhalb seiner schwächlichen und überholten Gattung nicht gut. Es ist ein Kuddelmuddel, ja in seinem letzten Akt ein vollständiges Gequatsche (weniger in Worten als in Taten), in Taten, die sich in der Schlußszene geradezu die Aufgabe zu stellen scheinen, in Erfahrung zu bringen, wieviel sich ein Berliner Publikum ruhig gefallen läßt. Dabei, die reizende Schlußszene des ersten Akts abgerechnet, langweilig bis zum Extrem, eine wahre Geduldprobe. Wenn man dann gleichzeitig bedenkt — es klingt prosaisch, aber es muß gesagt werden — was das alles kostet, welches Maß von Geld, Kraft, Talent, welche Gedächtnisquälereien, welche gewissenhafte Proben, welche Prachtdekorationen (im vierten Akt sehr schön) und welche frisch (ach, nur allzu frisch) vom Schneider kommende Kostüme nötig sind, um solch ein Werk über die Bühne zu führen — ins Leben zu führen, läßt sich nicht sagen — so dreht sich einem das Herz im Leibe um. So viel verlorene Liebesmüh! Freilich haben diejenigen die Schuld zu bezahlen, die vorher die Schuld der Annahme begangen haben. Wie kann man einem Berliner Publikum so was Abgestandenes und zugleich Grundkonfuses zumuten!

Lubliner.

Die Modelle des Sheridan.

17. März 1875.

Zum ersten Male.

Dieses Schauspiel ist nicht mehr und nicht weniger als ein Salat von großen Worten. Eins dieser großen Worte ist die Habeas-Corpus-Akte. Aber es finden sich ihrer viele daneben: Chatham und Pitt, Fox und Freiheit, Friedrich der Große und Sanssouci, hessische Landeskinder und Steuben, Washington und Übergang über den Delaware, Vikar of Wakefield und Clarissa, Geisterschlacht und beide Hemisphären, bis uns am Schluß unter Hinweis auf das Schwinden der alten Mächte von der Geschichts- und Lebensbühne die trostreiche Zusicherung gegeben wird: Und freie Völker fangen an zu spielen.

Eine Schlußzeile, die zu der Betrachtung und zu der Billigkeitserklärung herausfordert, daß die unfreien Völker jedenfalls besser zu spielen, weil besser dramatisch zu dichten wußten. Das Stück, wie es daliegt, ist ein moderner, aus allen möglichen Zutaten, passenden und unpassenden, zusammengedrehter und eben deshalb schwer auf alle seine Teile hin zu untersuchender Zopf, ein Bild, das ich vielleicht nicht gewählt hätte, wenn nicht der Dichter selbst durch den Vergleich unserer aus vielen Einzelheiten sich bildenden deutschen Einheit mit einem Pferdeschwanz meine Phantasie in derartig abschüssige Bahnen hineingelenkt hätte.

An ein paar Stellen des Stücks ist von den Wunden die Rede, die Hohn und Spott oft leichtsinnig schlagen,

und von dem Weh, das gerade solche Wunden bereiten. Der Herr Verfasser mag mir glauben, daß ich diese Worte in meinem Herzen erwogen habe. Aber es wollte mir nicht gelingen, seiner Arbeit gegenüber einen andern Ton als den hier gewählten anzuschlagen, deshalb nicht, weil mir diese ganze, noch dazu keineswegs prätentionslos auftretende Denk- und Schreibweise von Grund aus widerstrebt. Wer Stücke schreiben will, der muß, wenn er nicht zu jenen Ausnahmegeistern gehört, denen alles Höchste und Herrlichste durch Inspiration kommt, das Leben kennen und die Menschen wenigstens so weit, um einen Charakter einigermaßen konsequent zeichnen zu können. Was sind nun aber dies für wunderliche Gebilde, die hier vier Akte lang das krauseste Zeug reden! Es ist durch und durch ein Anfängerstück, leider hervorgegangen aus einer Kreuzung von Unreife und Routine.

Der Frauenadvokat.

24. Mai 1875.

Zum ersten Male.

Ich bin aufrichtig erfreut, Herrn Hugo Lubliner vielleicht erkennen zu lassen, daß mir nicht nur persönliche Antagonismen, sondern auch wenigstens den Hervorbringungen des Tages gegenüber alte, aus feierlichen Kunstprinzipien hergeleitete Rigorismen durchaus fernliegen. Wenn Grillparzer oder Otto Ludwig eine Tragödie schreiben, so messe ich solche Arbeit reifer Jahre und vorbildlicher dichterischer Kraft an einem strengen Gesetz; darin spricht sich eben mein Respekt aus. Wenn ich aber bloßen Unterhaltlichkeiten wie diesem „Frauenadvokaten“ gegenüberstehe, so lasse ich weder den Verfasser noch sein Werk durch ein Examen rigorosum gehen

und bin heilsfroh, einen bunten, harmlosen Szenenwechsel begrüßen zu können, der gerade bunt genug ist, uns zu vergnügen und gerade harmlos genug, uns aus dieser Vergnüglichkeitsstimmung nicht nachhaltig herauszureißen.

Auch das Neuigkeitsbedürfnis des Publikums soll befriedigt werden, und unter denen, die sich am meisten nach gelegentlich leichter Kost, nach Unterbrechung von „Kabale und Liebe“, von „Lear“, von Gretchen im Kerker sehnen, steht der Kritiker obenan. Er ist (wenigstens für mich persönlich kann ich einstehn) kein Griesgram, kein „geschwollener Leber-Mann“, der die Tage bis Karlsbad zählt; am wenigsten ein Oger, der umgeht, daß er dramatische Kinder verschlinge. Im Gegenteil, er wird sich hüten. Aber gerade weil er das Bewußtsein hat, mit einem Minimum von Spaß und guter Laune zufrieden zu sein, weil er weiß, daß er in Anwendung ästhetischer Grundsätze bis zur Laxheit geht, nur um sich und andern nicht das Leben sauer zu machen, gerade deshalb wird er nach einem Naturgesetz doppelt verdrießlich, wenn auch dies Minimum nicht innegehalten oder, falls es da ist, unter einem Wust von Häßlichem und Verwerflichem erstickt wird. Dies war für mein Gefühl in den „Modellen des Sheridan“ der Fall; in diesem „Frauenadvokaten“ ist es nicht. In einer gewissen äußerlichen Mache, in szenischer Geschicklichkeit, vor allem in Bekundung eines instinktiven Gefühls für das dramatisch Wirksame, wirksam auch dann noch, wenn es in Widerspruch mit dem unmittelbar Voraufgegangenen, mit der natürlichen Entwicklung der Dinge, ja mit dem gesunden Menschenverstande tritt — in allen diesen Punkten geben sich beide Stücke als gleich oder nahe verwandt. Ihr Unterschied liegt in den Gestalten, die die Szene beleben und die in dem „Frauenadvokaten“ unoriginell oder generös

outriert, wie sie sein mögen, dennoch klar, verständig und konsequent, in den „Modellen des Sheridan“ aber unwahr, unschön und verletzend gezeichnet sind. Ein soi-disant Gentleman, der, während er die Verleumdung geißeln will, selber lügt und trügt, von dem eigenen Balken nichts merkt, während er vier Akte lang splitterrichtet, eine solche Helden- und Mittelpunktsfigur ist unerträglich, weil sie alle gesunden sittlichen Vorstellungen auf den Kopf stellt. Seine Dame ist nicht besser, und so muß denn an der Häßlichkeit, mindestens an dem totalen Verzeichnetsein der beiden Hauptfiguren das Stück selbst zu Grunde gehn. Daß es nichtsdestoweniger ein Dutzend Mal aufgeführt werden konnte, ist keine Widerlegung meiner Ansicht und beweist nur, daß der großen Mehrzahl des Publikums jede Ahnung von dem, worauf es ankommt, verloren gegangen ist. Der „Frauenadvokat“ aber hat mir vergleichungsweise gefallen. Über das mannigfach Schwache und Falsche, das er bringt, hinwegzusehn, wird einem nicht schwer, da es sich mal auf mal nur als einen momentanen Mißgriff zu erkennen gibt, als einen Fehler, der weder das Stück noch seine Figuren innerlichst berührt. Die Tugend empfängt ihren Lohn, das Laster tritt ohne Sang und Klang vom Schauplatz ab, und so ungekränkt und ungeärgert in der Grundstimmung meiner Seele bleibe ich bis zuletzt in der angenehmen Lage, an dem vielen Gelungenen mich erfreuen zu können. Vielleicht schließt Herr Hugo Lubliner auf dies Maß von Anerkennung hin seinen Frieden mit mir. Ich würde mich aufrichtig freuen, ihn sich zu wirklicher Kunst entwickeln zu sehn, ein Ziel jedoch, dessen Erreichung ich bei der ganzen Beschaffenheit seines Talentes für mindestens zweifelhaft halte. Er wird bleiben, wie er ist.

Gabriele.

2. März 1878.

Zum ersten Male.

Es gibt bekanntlich Maler, die ihre Bilder lediglich als eine Farbenaufgabe fassen. Halten sie sich dabei innerhalb der richtigen Grenzen, so kann dies zu loben sein; gehen sie darüber hinaus, so scheitern sie. Maler X gehört zu dieser Gruppe. Er ist seit einiger Zeit in Aufregung, denn ihn beschäftigt etwas Großes: er will die Schlacht bei Lützen malen. Er sieht sie ganz deutlich vor sich: alles Pulverqualm, in der Mitte zwei große Flecke: weiß und isabellenfarben, und daneben zwei kleinere: blau und rot. Er entwirft die erste Skizze wundervoll. Solange die Welt steht, ist so was von „Wirkung" noch nicht dagewesen. Er tritt immer wieder zurück und sagt: „Ja, das ist sie." Nämlich die Schlacht bei Lützen. Am dritten Tage wird ihm zu seinem Schmerze klar, daß er sein Wunderwerk so gut wie halb zerstören muß, indem er ihm „Form" gibt. Er tut es widerwillig, denn er vernichtet sich dadurch die „Reinheit der Idee". Aber die blöde Menge will befriedigt sein. Und so werden denn weiß und isabell schließlich zu zwei Pferden, die sich bei gutem Willen auch als solche erkennen lassen, und blau und rot werden Standarten hüben und drüben, bei Freund und Feind. Natürlich brauchen die zwei Pferde auch zwei Reiter, und die zwei Fahnen zwei Fahnenträger; der Mann der „Farbenaufgabe" bequemt sich deshalb auch zu dieser Konzession. Gustav Adolf und Pappenheim sitzen endlich im Sattel (aber fragt mich nur nicht wie), und der nächste Kunstausstellungskatalog bringt den Namen und Titel des Bildes, und so ent-

stand aus dem Vierfarbentraum die Schlacht bei Lützen.

Nach demselben Rezept arbeitet Herr Hugo Lubliner. Er sieht einige Szenen im Geiste vor sich und findet, daß sie sich wundervoll machen. Er hat auch ganz recht darin, sie machen sich wirklich sehr gut, und wenn die Gegenüberstellung von Personen, die sich ohne Rücksicht auf Wahrheit und Charakter wirkungsvolle Sachen sagen, schon ein Stück bedeutete, so wären die dramatischen Arbeiten Lubliners nicht nur Stücke, sondern sogar sehr gute Stücke. Solche bloß auf ihre Farbe hin angesehenen „Gegenüberstellungen" genügen aber nicht; die Szenen müssen bekanntlich zu- und untereinander stimmen, die Personen dürfen nicht willkürlich jetzt das eine tun und nun das andere, und die Welt, die sich uns erschließt, darf nicht eine Aneinanderreihung von Unwahrscheinlichkeiten sein. Aus solchen aber und zwar aus den allergewagtesten kommt man gar nicht heraus, und man wird zuletzt verdrießlich oder auch mehr als verdrießlich, die beständige Verzerrung der Sache als die Sache selbst hinnehmen zu sollen. Alles, was uns hier geboten wird, ist ein auf Effekte hin konstruiertes, aber kein wirkliches Leben. Auch das wirkliche Leben ist schon nicht viel wert; wenn es aber anfinge sich nach dem Bilde zu gestalten, das Lubliner von ihm gibt, so wäre es Zeit hinauszugehn.

„Gabriele" erinnert an die „Modelle des Sheridan". Und das ist in der Ordnung. Das eigentlich Ebenbürtige findet man immer nur in sich selbst. Gabriele und Sheridan, dieselben hohen und hohlen Redensarten, dieselben Anklagen voll sittlicher Entrüstung gegen Nah- und Nächststehende, und dieselbe Nicht-Berechtigung dazu, weil alle Schuld gerade bei dem liegt, der sie dem andern

zuzuwälzen trachtet. Freilich, was heißt Schuld oder Nicht-Schuld! Solche Bezeichnungen passen nicht hierher, denn sie setzen voraus, daß wir uns unter Menschen bewegen, unter Menschen, für welche die zehn Gebote gegeben und die sittlichen Begriffe festgestellt wurden. Dies sind aber keine Menschen. Wenigstens Gabriele nicht.

Der Herr Verfasser hat, soweit ich ihn aus einer einmaligen Begegnung kenne, persönlich etwas Freundliches und Prätentionsloses, aber seine Stücke sind durchaus prätentiös. Er kann dies nicht ändern, ja er darf es nicht ändern, weil das, was das Prätentiöse an ihnen ausmacht, mit seinem eigentlichsten Talent, mit seiner eminenten Begabung für Einfädlung und Szenenaufbau zusammenhängt. Daraus resultiert der Eindruck einer vollkommenen Theaterroutine; alle Routine aber, der man die Berechtigung ihres sicheren Auftretens nicht zugestehen kann, wirkt prätentiös. So wird das Talent des Herrn Verfassers zu einer Provokation. Was aber schließlich weit über diese Stimmungen hinaus, die der Kritiker in der Gewalt haben soll, den Ausschlag gibt, das ist die Sache selbst, das ist das aller Lebenswahrheit Abgewandte, das den charakteristischen Zug aller Lublinerschen Arbeiten bildet. Und dagegen muß Front gemacht werden. Ich habe nichts gegen Herrn Hugo Lubliner, aber ich habe sehr viel gegen seine Stücke. Je äußerlich geschickter sie sind, desto schlimmer sind sie.

Wir stecken bereits tief in der Décadence; das Sensationelle gilt, und nur einem strömt die Menge noch bebegeisterter zu: dem baren Unsinn. Der „Geschundene Raubritter“ wurde in fünf Versionen auf fünf verschiedenen Vorstadttheatern gegeben, und die Elite der Gesellschaft wallfahrtete hinaus, um sich die neue Herrlichkeit anzusehn. In solcher Zeit, wenn nicht der Wüstensand

alles begraben soll, muß es ein paar hochgelegene Stätten geben, wo eine reinere Luft weht und ein gesunderer Quell aus dem Felsen springt. Und eine solche hochgelegene Stätte, eine Stätte wirklicher Kunstpflege soll unser königliches Schauspielhaus sein.

Szenenaneinanderreihung aber ist keine Kunst. Das ist eine Spezialgeschicklichkeit, deren Pflege oder Betätigung wo anders hingehört. Am wenigsten aber scheint es mir empfehlenswert, durch Einbürgerung von Stücken, deren Menschen keine Menschen und deren Handlungen aus Willkür, Widerspruch und Konfusion geboren sind, das Wirrsal dieser Zeit zu mehren.

Auf der Brautfahrt.

18. März 1880.

Zum ersten Male.

Die Fabel des Stücks ist schwach, und sein Anfang und sein Ende, welche die zwischenliegenden Akte in ihren Händen halten, waren es sicherlich nicht, die seinen Reiz und seinen Erfolg ausmachten. Reiz und Erfolg knüpften sich vielmehr an das Zwischenliegende, an die Mittelstationen. Es war, wie wenn man auf der Potsdamer Bahn von Lichterfelde nach Groß-Kreuz fährt; Lichterfelde bedeutet nicht viel und Groß-Kreuz beinahe noch weniger, aber jeder wird die Viermeilenfahrt um Wannsees, Babelsbergs, Wildparks und Werders willen doch mit vielem Vergnügen gemacht haben. Abfahrts- und Ankunftsort erscheinen gleichgültig und sind es wirklich, aber unterwegs erquickt uns die blaue Havel und die weiße „Bohmblut" Werders gleichmäßig an Aug' und Herz. Und ganz so in diesem Stück. Es reist sich gut in ihm, und an der ganzen Linie

hin stehen fröhliche Menschen und rufen Hurra oder schwenken mit ihren Tüchern.

Es ist allerliebst, und wenn man gelacht hat, so soll man lieber dankbar als krittlig sein. Und als Publikum bin ich es auch, nur dankbar, aber als Kritiker liegt mir allerdings auch zu kritisieren ob. Und da muß denn gesagt werden, daß diese komischen Szenen in all ihrer Komik etwas fremdartig wirken, wie von wo anders hergenommen und versuchsweise kultiviert. Die Felder, auf denen diese Niedlichkeiten und glücklichen Einfälle gewachsen sind, heißen Gustav v. Moser, Julius Rosen, L'Arronge. Hugo Lubliner hat die großen Wirkungen dieser drei gesehen, ist hinter ihre Ateliergeheimnisse gekommen, und gibt nun ebenfalls seine Karte als „anch' io sono pittore“ ab. Er darf es auch und macht es ganz gut, bleibt aber doch hinter ihnen zurück, weil er ihnen (den beiden erstgenannten wenigstens) um einen guten und ernsthaften Schritt voraus ist. Moser und Rosen sind Virtuosen in der dramatischen Unterhaltungskunst, sie wollen nur amüsieren und tun ganz recht daran, sich auf das ausschließlich Komische zu beschränken. Es ist eine schöne, bemerkenswerte Gabe, seine Mitmenschen über alle Griesgramskritik hinaus drei Stunden lang in Lust und Fröhlichkeit erhalten zu können. Aber man muß, um diese Wirkung rein und ganz zu erzielen, auch weiter nichts wollen. Hugo Lubliner will aber mehr, weil er nach bestimmten Seiten hin mehr kann. Er stellt sich psychologische Aufgaben, und hat von Natur ein Talent der Einfädlung und Kombinierung, das fast genialisch zu nennen ist. Ich glaubte, daß er sich nach dieser Seite hin weiter entwickeln oder richtiger (denn es gab hier kaum noch etwas zu entwickeln) alles störend Eingreifende wegtun würde.

Das hat er aber in diesem Stücke nicht getan, hat sich vielmehr zur Hälfte selber aufgegeben.

Gold und Eisen.

20. September 1881.

Zum ersten Male.

Anfang der fünfziger Jahre blühten unsere Lokalpossen, und ich entsinne mich einer (ich glaube von Kalisch), worin irgend eine typische Berliner Figur, ein Vorstadtbudiker oder dergleichen, auftrat, der seine Tochter in einem Volksgedränge verloren hat und sie nun über die ganze Bühne hin sucht. In seiner Hast und Erregung von Gruppe zu Gruppe stürzend spricht er blindlings jeden an, der ihm in den Wurf kommt, zuletzt auch einen in einen Fez und Burnus Gekleideten, der ihm und dem Publikum den Rücken zukehrt. In dem Augenblick aber, da dieser von hinten her Angeredete sich wendet, ist es ein Mohr, der schwarze Diener irgend eines vornehmen Hauses, und der bei diesem Anblick doppelt erregte Vorstadtvater prallt mit den Worten zurück: „Ach Jott, Sie sind woll nich' von hier.“ Ungeheure Parterreheiterkeit begleitete natürlich diese Frage, nach welcher Heiterkeitsexplosion der in Fez und Burnus Gekleidete sofort vom Schauplatz verschwindet.

An diesen Mohren wurd' ich beständig erinnert; alles in dem neuen Hugo Lublinerschen Schauspiel erstrebt eine Wirkung der Einzelmomente. Die Summe der Teile, ja der Teilchen entscheidet; nicht der eigentliche Inhalt, nicht das in einem Grundgedanken sich aussprechende Ganze.

Hugo Lubliner ist ein Szenendichter, ein Opportunitätsdichter, ein Dichter im engsten ad hoc. Er beschäftigt

sich mit der Wirkung der Einzelheiten, und darüber geht ihm die Wirkung des Ganzen verloren. Seine Stücke sind Stückwerke, und dies neueste so sehr, daß es gar keinen Eindruck oder doch nur den der Vagheit und Unklarheit macht. Ich weiß nicht recht, was er will. Von dem, was ihm vorgeschwebt haben mag und wovon der Titel des Stücks eine Andeutung gibt, kommt nichts heraus. Kann auch nicht. Wer sich immer nur mit dem beschäftigt, was auf fünf Schritt Distanz vor ihm liegt, muß notwendig seines Weges verfehlen.

Aus der Großstadt.

19. April 1883.

Zum ersten Male.

Erregungen, an denen wir teilnehmen, ohne sie zu verstehen oder ihnen folgen zu können — in diesen wenigen Worten steckt alles, was sich nach der Seite des Lobes wie Tadels hin über die Lublinersche Muse sagen läßt oder über jene „zehnte Muse“ überhaupt, die schlechte Menschen (nicht ich) Tantiëmia getauft haben. Julian Schmidt erzählt einmal von Gutzkow, dieser habe, gleichviel in welchem Stück, eine schwarzvermummte Gestalt über die Bühne schreiten lassen, einfach davon ausgehend, daß einer schwarzvermummten Gestalt, sie möge nun passen oder nicht, nie zu widerstehen sei. Dies ist ganz richtig, und dieser schwarzvermummten Gestalt müßten jetzt Altäre gebaut werden. Man kann auch sagen, sie sind ihr bereits gebaut. Eine ganz eigentümliche Kunstfertigkeit, ich darf sie nicht Kunst nennen, beherrscht die moderne Bühne: die Fertigkeit, einem was Unterhaltliches vorzumachen. Es ist die Übertragung des Possenprinzips auf die ernsteren, ja selbst auf die ernstesten

Gattungen der Kunst. Indem ich das ausspreche, will ich niemanden (denn ich denke dabei nicht bloß an Hugo Lubliner) verkleinern und herabsetzen, am wenigsten aber beleidigen. Weit über alles Persönliche hinaus ist dies eine ästhetische Frage, die mit den Kunstbestrebungen unserer Zeit überhaupt im innigsten Zusammenhange steht. Man will das Alte nicht mehr und ringt danach, etwas Neues an die Stelle zu setzen. Aber welcher Art soll dies Neue sein? Hic haeret. Im letzten läuft es doch immer wieder auf Haß und Liebe, will also sagen, auf jene Reihe von Konflikten hinaus, die immer waren, immer sind und immer sein werden. Und so kann es sich denn bei den Neuerungsversuchen der Neueren um nichts anderes handeln als darum, aus halbwegs neuen Menschen und Zuständen, aus dem also, was wir modern nennen, halbwegs neue Situationen entstehen zu lassen. Diese halbwegs neuen Situationen bedeuten dann ein neues Stück und bedeuten es zunächst und in gewissem Sinne mit Recht. Aber wir sind offenbar erst in einem Werdestadium, in welchem — weil die Wichtigkeit der neuen Situation an und für sich ganz richtig erkannt wurde — der ganze Schwerpunkt des Schaffens einseitig in das Finden und Erfinden neuer Situationen gelegt wird. In diesem Finden neuer Situationen nun sind unsre modernen Dramatiker zum Teil sehr erfolgreich gewesen, und der Zauber, den sie trotz zahllosen Ungeheuerlichkeiten nicht bloß auf das Publikum, sondern auch auf die Kritik ausüben, die viel weniger undankbar und viel weniger gehässig ist, als gekränkte junge Dramatiker wahr haben wollen, dieser Zauber, sag' ich, steckt allein in dem angestrebten und teilweis auch erreichten Neuen, das das Glück und „auf Zeit" auch sogar den Anspruch hat, auf seine Zulässigkeit und eigentlichste

Legitimation hin nicht allzu streng angesehen zu werden. Es prickelt, es unterhält, und damit gut. Ob es paßt, ist Nebensache. Das Stück beherrscht nicht mehr die Szene, sondern die Szene beherrscht das Stück. Als Übergangsstadium ist gegen eine solche Vergröberung und Veräußerlichung der Kunst nichts zu sagen; wer aus dem logisch Akademischen um jeden Preis heraus will und auch ein Recht hat heraus zu wollen, der verfällt allemal ins Extrem; so war es immer und so wird es immer sein. Aber man darf über diesen Zugeständnissen nicht vergessen, daß dies alles nur faute de mieux eine Geltung hat, und daß die dementsprechende Produktion nur eine erste Etappe ist zu jenem „Drama der Zukunft" hin, das das Neue pflegend und weiterbildend zugleich das Fundament aller wahren Kunst, die Wahrheit, die jetzt ganz und gar abhanden gekommen ist, zurückerobert haben wird.

Genrebilder.

Was ist eine Plauderei.

24. April 1875.

Zum ersten Male.

Wenn die Erwärmung des Publikums über eine gewisse Mitteltemperatur nicht hinaus wollte, so lag dies in zweierlei. Dergleichen subtile, ganz auf den zierlichen Ausdruck gestellte Dinge verlangen in erster Reihe eine kleinere Bühne, ein Saaltheater, das es einem möglich macht, jedem Wort, jeder feinsten Nuancierung

des Dialogs zu folgen. Die räumlichen Verhältnisse unserer großen Schauspielhäuser gestatten dies nicht. Und weil sie es nicht gestatten, so erwächst unseren praktischen Bühnendichtern daraus eine Art Verpflichtung, nach der Seite des Feinen hin nicht zu viel zu tun und lieber mit Elementen zu operieren, die in minderem Grade auf das Tüpfelchen überm i gestellt sind. Und damit berühr' ich bereits den zweiten Punkt. Ein komischer Dialog — von allen andern Vorzügen, die er haben mag, ganz abgesehen — ist uns zugänglicher als ein feiner, weil die Situation, aus der heraus er geführt wird, in den meisten Fällen das Verständnis unterstützt. Die französischen Causerien, die wir kennen, haben alle diesen doppelt empfehlenswerten Beisatz, während die Gensichensche Plauderei von Humor nur eben leise gestreift wird. Etwas mehr nach dieser Seite hin, und der Erfolg wäre durchschlagend gewesen.

Die Märchentante.

29. Januar 1881.

Zum ersten Male.

Es fehlt dem Stücke, wenn ich mich so ausdrücken darf, an einer ausreichenden Motivierung im Detail, ein eigenartig auftretendes Manko, das in fast allen Arbeiten des Herrn Verfassers wiederkehrt. Er hat eine wunderbare Gabe, den Schwierigkeiten aus dem Wege zu gehen und überall da, wo recht eigentlich Farbe bekannt werden soll, ein Citat oder ein Märchen oder ein Tableau vivant für sich eintreten zu lassen. Er macht dies sehr geschickt und weiß uns auf das „Kommende" jederzeit so vorzubereiten, daß, wenn es nun kommt, eine Minimalleistung, eine bloße Hilfskonstruktion zur Erreichung

seiner Zwecke genügt; aber so virtuos er diese Kunst betreibt, so kann ich sie doch nicht gelten lassen. Ein Musterstück dieser Verfahrungsweise findet sich auch wieder in seiner „Märchentante“. Das Stück hat sich im dritten Akte daraufhin zugespitzt, daß der Neffe des Hauses endlich von seiner Liebe zu der oberflächlichen und putzsüchtigen Cousine Amalie geheilt und zu der poetisch-märchenhaften Cousine Hertha bekehrt werden muß. Um Lösung dieser Aufgabe handelt es sich nunmehr, und die Mehrzahl aller dramatischen Dichter hätte dies in einem Dialog, in einer mit mehr oder weniger Geschicklichkeit eingeleiteten, großen Aussprechszene versucht. Anders Gensichen. Er läßt die zum Ball geschmückte Cousine Hertha müde von Kämpfen und Kränkungen auf dem Schoße der Märchentante einschlafen, während vom Kamin her ein Glutschein und vom Fenster her ein Mondschimmer in das Zimmer fällt. Und in dem Augenblicke, da dies Tableau fertig und eine Hindeutung auf Dornröschen gegeben ist, erscheint der Prinz und Ritter und überzeugt sich unter dem Eindrucke dieses Bildes von seiner bisherigen Gefühlsverirrung. Ein Bild hat ihn besiegt.

Es tritt hier also ein bloßes Bild an die Stelle von Handlung und Dialog und weckt in mir die Vorstellung, als habe der Dichter einer Schwierigkeit aus dem Wege gehen wollen. Es kann aber auch noch ein anderes sein und einfach mit der immer allgemeiner werdenden Neigung zur dramatischen Überökonomie zusammenhängen. Es hat niemand den rechten Mut mehr, auf der Bühne die Vorgänge sich ausleben zu lassen; alles muß in der kürzesten Zeit abgemacht werden, und „nur nicht langweilig“ ist hüben und drüben zum cri de guerre geworden. Aber mit sehr zweifelhaftem Erfolg. Ja die Fälle mehren sich,

wo die Furcht vor der Langenweile gerade die Langeweile gebiert. „Geschwind, was gibt's Altes", war eine berühmte Glasbrennersche Überschrift, und im Einklange mit ihr werden unsere modernen Stücke geschrieben. In der Tat, ob Altes oder Neues, ist gleichgültig; nur flink, flink, nur nicht Zeit gönnen zum Nachdenken und Überlegen, die ja schon Geschwisterkinder vom Kritisieren sind! Daher wird alles übers Knie gebrochen, und jenes Hin- und Herrennen beginnt, das gerade der Gefahr, der es entgehn möchte, direkt in die Arme läuft. Denn das hastig unruhige Hin und Her ist das denkbar Langweiligste. Jeder möge dabei seine persönlichen Erfahrungen zu Rate ziehen. Es gibt Tischnachbarn, die von ihrer Geschichte nicht loskönnen, und ich will das Ausharretalent solcher Pertinaxe nicht groß loben und preisen; aber sie sind Labsal und Himmelsbrot im Verhältnis zu jenen Schachbrettspringern, die bald hier bald da stehn, alles wissen und nichts wissen und hundert Fragen stellen, ohne die Antwort je abzuwarten. Im Laufe solcher Unterhaltungen, aus denen das, was man Behagen nennt, ein für allemal gestrichen ist, werd' ich regelmäßig nervös; und nervös werd' ich auch angesichts dieser modernen Stücke, die das Leben und seine Verwicklungen im Stil eines Promenadenkonzerts behandeln. „Ach, das war ja der". Und weg ist er.

Es ist alles in allem nicht die rechte Luft um das Stück her, und während es für die Poesie plädieren und selbst ehrlich und aufrichtig in reinerer poetischer Luft leben und atmen will, entbehrt es gerade dieser Luft. Was an die Stelle tritt, ist etwas Ähnliches, ja fast etwas Gesteigertes, aber doch nicht gerade das, was es sein müßte. Wir erquicken uns alle, wenn wir in eine höhere Luftschicht kommen und ihren ge-

doppelten Sauerstoff einatmen, aber wir erquicken uns nicht allzusehr, wenn wir uns in ein ozongesättigtes Inhalationskabinett setzen müssen. Es ist auch Doppelsauerstoff, den wir da genießen, aber er ist aus der Retorte, nicht aus Gottes freier Natur. In der „Märchentante" find' ich etwas Ähnliches, und was an Poesie darin steckt, entbehrt für mich der einfachen Bergluftserquicklichkeit.

Und nun noch ein Wort über das Spiel. Alle Welt schien einig, daß Frau Frieb, um das Geringste zu sagen, an dem Erfolge des Abends in erster Reihe mitbeteiligt sei. Nach anderen wurzelte der Erfolg ausschließlich in ihr. Ich kann das nicht finden. Einen Zweifel, auch den enveloppiertesten, gegen Frau Frieb auszusprechen, ist immer sakrilegisch und kommt gleich hinter die Döring-Hochverräterei, deren ich mich einmal bezichtigt sah (natürlich durch Döring selbst), als ich es gewagt hatte, den Vansen des alten Schauspielers Weiß für fast noch besser als den seinigen zu halten. Er brannte mir danach das Mal seines bekannten Lieblingswortes auf, das mit einem französischen c anfängt. Das wird nun freilich Frau Frieb nicht tun, aber gefährlich bleibt es doch, und nicht ohne Sorge komm' ich heraus mit der Sprache. Die „Märchentante" steckt von Dichters wegen schon sehr tief in der Sentimentalität, und ich meine, daß es angebracht gewesen wäre, dies Element zu mindern, statt es zu mehren. Im einzelnen läßt sich die Berechtigung dieser Forderung nicht nachweisen, um so weniger, als schon die alte Galotti klagte, diesen Ton nicht vor Gericht stellen zu können. Aber einer Gesamtempfindung möcht' ich Ausdruck geben dürfen. Und diese Gesamtempfindung war nicht die, die mich sonst wohl begleitete, wenn ich Frau Frieb spielen sah. Ich

kam, um es offen zu sagen, aus einem leisen Unbehagen nicht heraus, das, so klein es war, doch wiederum gerade groß genug war, um mich sogar einigen glücklich humoristischen Wendungen gegenüber in einer gewissen Nüchternheit beharren zu lassen. Es liegt mir natürlich fern, hiermit etwas ändern zu wollen. Ist auch nicht nötig. Aber vielleicht mußt' es einmal ausgesprochen werden, daß die Gaben unserer gefeierten Künstlerin doch mehr nach der Seite des humoristisch Realistischen als nach der Seite des Gefühlvollen hin liegen. Es gelingt ihr dieser Ton wohl, aber mit Zwang und „Absicht".

Alle weiteren Mitwirkenden spielten ihre Rollen, wie dergleichen gespielt zu werden pflegt. Es setzt ein wie die Singuhr und bringt es unverändert und höchst erfreulich zu Ende: „Üb' immer Treu und Redlichkeit." Nichts wäre härter und ungerechter, als von Herrn Oberländer einen neuen Kommerzienrat oder von Herrn Krause einen neuen Buchhalter oder von Fräulein Abich eine neue Märchenprinzeß verlangen zu wollen. Fräulein Barkany hatte, während sie zum Balle davonrauschte, die Worte zu sagen: „Ach, wenn nur die Presse recht zahlreich vertreten wäre." Die Presse war es und wird ihrer Aufgabe gerecht werden, so weit sie „beschreiben" kann, wo der Meister (Ludwig Pietsch) fehlt.

Frau Aspasia.

20. März 1883.

Zum ersten Male.

Der alte Döring, wenn er bei Lutter und Wegner saß, hatte seine Lieblingsthemata, darunter auch den Berliner Kritiker: Der Berliner Kritiker, meine

Herren, ist ein ganz eigenes Gewächs und als Berliner anders wie andre. Andre Kritiker nehmen es, wie's fällt, und bringen die Lust mit, das Gute gut zu finden. Ein Berliner Kritiker aber mit nichten; der steht höher. Er ist ein Detektive, kriegt's bezahlt und kümmert sich den Teufel darum, ob wir alle zwölfe werfen. Er luckt nur hin, um raus zu kriegen, ob wir mit falschen Würfeln oder ungestempelten Karten spielen. Ein Berliner Kritiker ist eigentlich ein Sportsman und geht auf Jagd. Ich sehe die Kerle mitunter im Parkett sitzen und habe das ganz deutliche Gefühl: jetzt legt er an. Eine merkwürdige Schadenfreude, wie sie sonst in der ganzen Welt nicht mehr vorkommt, kriecht ihm in solchem Augenblick über das Gesicht hin, und weh unser einem, wenn jetzt das Kleinste nicht stimmt. Knack! und man hat seinen Schuß weg, man weiß nicht wie. Das nennen diese Leute Kritik und is bloß wie beim Kegelspiel, wo der Kegeljunge schreit: Hat ihn belauert!

So Döring in bygone days. Es verschlägt nicht viel, ob er recht gehabt hat oder nicht, nur das möcht' ich sagen dürfen: eine verwandte Jagdlust, ein ähnliches im Anschlage Liegen ist jetzt auf die Berliner Schau- und Lustspieldichter übergegangen. Nur ihr Jagdobjekt ist anders, und wenn die Kritiker ehemals (und meinetwegen auch jetzt noch) ausschließlich auf Fehler jagten, so jagen unsere gegenwärtigen Schau- und Lustspieldichter ausschließlich auf Szenen und Motive. Kaum daß die „Schonzeit“ oder, mit anderen Worten, die Zeit, da das letztgeschriebene Stück noch Kasse macht, vorüber ist, so hat der moderne Schau- und Lustspieldichter keine ruhige Stunde mehr. Die Jagdzeit hat für ihn begonnen, und die ganze Gotteswelt wird nur noch daraufhin angesehn, ob sich aus

ihrer Tausendfältigkeit einige neue Motive herausfinden lassen. Alles wird aufgespießt und betrachtet. „Gezählt, gewogen und hinweggetan.“ Das Vermischte der Zeitungen, das Lokale, die Münchner „Fliegenden Blätter“, die Dynamitexplosionen, alles wird nur noch unter diesem einen Gesichtspunkt ins Auge gefaßt. Es paßt oder es paßt nicht. Am Abend vorher schien ihm der Mond ins Fenster, eine Nachtigall schlug, und die Schwarzwälder Uhr blieb plötzlich stehn. „Ist dies vielleicht was?“ fragt er sich. „Nein, aber ich will es mir wenigstens aufschreiben. Man kann nicht wissen.“ Und der Unglückliche, der an einem Riesensiebe steht, in das ihm die ganze Welt hineinfällt, und der ruhelos an diesem Siebe weiter siebt, bis er als Jahresausbeute sechs noch nicht da gewesene Szenen ersiebt, errungen hat, nimmt das Fieber seiner Tage mit in seinen Traum. Aber endlich hat er, was er braucht: er hat drei neue Szenen ersten und drei neue zweiten Ranges, Szenen, die sich weder in Sardou noch in Augier finden. Und nun kann es los gehn. Der Aufreiheprozeß ist Kleinigkeit; im letzten sind ohnehin alle Stücke ziemlich gleich; was sie verschieden macht, ist das Beiwerk. Wichtig ist nur noch der Titel. Der muß freilich apart sein. Etwas Zwang und Willkürlichkeit schadet nichts; ein gebildeter Mensch wird sich immer zurecht finden. Und hat er's nur erst, so findet er's auch „fein“.

Auch „Frau Aspasia“ ist ein solches einem Szenenkreise zu Liebe gedichtetes Stück; und wenn es vielleicht im besondern Hinblick auf dieses Lustspiel nicht ganz zutreffend sein mochte, von einer bloßen Szenen-Aneinanderreihungskunst zu sprechen, so halt' ich doch das aufrecht, daß in ihm, wie in den dramatischen Arbeiten unserer Modernen überhaupt, die Szenenerfindungskunst

die Hauptsache bildet und den Dichter am meisten beschäftigt hat.

Philippi.

Daniela.

22. Oktober 1886.

Zum ersten Male.

Das Stück ist geschickt gebaut, verliert sich nicht in Episoden und erweist sich reich an Bühneneffekten. Aber freilich ertragen diese keine Prüfung. Es sind Paukenschläge, Tubastöße, Pickelflötenschreie, die der Wirkung auf unsere Nerven unter allen Umständen sicher sind, auch da noch, wo sie nicht hingehören. Wenn diese Wirkungen aber tiefer gehen und unserer Seele zugute kommen sollen, so müssen die großen Tonmittel richtig gewählt sein, müssen passen. Daß dies in „Daniela" der Fall sei, läßt sich nicht sagen. Das Stück krankt an dem, woran von zehn modernen Stücken immer neun kranken: es ergeht sich in falschen Gefühlen und beschwört von Pathos und Leidenschaft begleitete Konflikte herauf, über die der gesunde Menschenverstand einfach die Achseln zuckt. Nun bleibt es freilich wahr, daß der bon sens auch nicht alles bedeutet und daß die Geschichte des gesunden Menschenverstandes, wie man oft gesagt hat, zugleich die Geschichte seiner Niederlagen ist; es empfiehlt sich aber doch nicht, ohne dringendste Veranlassung mit ihm zu brechen und an einfachen Lösungen vorüberzugehen, bloß um aus Überspanntheiten ein Drama zu gestalten. Das geschah hier. Es fehlt nicht an Talent,

wohl aber an Schlichtheit und Wahrheit und damit an Leben und Lebensberechtigung. Ohne Not geht die Heldin des Stückes durch ein Martyrium, neben dem die Löwengrube verschwindet, so daß man füglich fragen darf: Was ist Daniel neben Daniela?

Voß.

Treu dem Herrn.

6. Februar 1886.

Zum ersten Male.

Bei Aufgehen des Vorhangs erblicken wir eine Kaffeegesellschaft, sächsische Frauen und Mamsells, die sich bei Jungfer Justine, der alten Haushälterin des kurfürstlichen Rats Ellinger, versammelt haben. Es ist ein sehr langweiliger Kaffee, der mit seinem Bestreben, uns ein gewisses sächsisches Lokalkolorit zu geben, trotz dem Worte „Blümchenkaffee", das ich vernommen zu haben glaube, gänzlich scheitert. Überhaupt ist Lokalkolorit eine der schwächsten Seiten der Richard Voßschen dramatischen Muse.

Dem Kaffeeklatsch der versammelten Frauen und Mamsells entnehmen wir die Gesamtsituation: Siebenjähriger Krieg, 14000 Sachsen bei Pirna, Fridericus Rex und Zieten; und wir erfahren unter anderem, daß Jungfer Justine, die seit dreißig Jahren bei dem sächsischen Rat Ellinger in Diensten steht, eigentlich eine Preußin und sogar aus Treuenbriezen ist. Also beinah eine Doppelpreußin. Aber wir erfahren noch mehr, und zwar das einigermaßen Überraschliche, daß diese selbe Jungfer

Justine, bevor sie zu Rat Ellinger kam, die Kindermuhme des alten Zieten gewesen sei und den kleinen, strampligen Junker Hans, der schon damals ein Deubelskerlchen war, gewaschen, gebadet und geklapst habe. Nun, für Richard Voß aus Berchtesgaden ist das alles grad' gut genug; aber für einen Märkischen, der auf Kanonenschußdistanz von Wustrau geboren wurde, reicht es nicht aus, und er sieht sich nolens volens von Anfang an einer ganzen Welt von Zweifeln und Fragen gegenüber. Ja, wann spielt denn das Stück eigentlich? Siebenjähriger Krieg und 14000 Sachsen bei Pirna — danach spielt es 1756, zu welcher Zeit der alte Zieten runde siebenundfünfzig Jahre alt war. Denn er stammte von 1699. Und diesen Siebenundfünfziger hat die Jungfer Justine gewaschen, gebadet und geklapst, muß also, da man auch damals Einsegnungsmädchen nicht zu Kindermuhmen zu machen pflegte, zu Beginn des Stückes wenigstens siebenundsiebzig sein. Aber ist sie's? Diese Jungfer Justine, die da vor uns rumtruppelt, ist eine noch sehr forsche Mamsell, und wenn wir ihr siebenundfünfzig geben, also sie gleichaltrig mit dem alten Zieten taxieren, so verfahren wir noch einigermaßen ungalant gegen sie. Diese behäbige Mamsell in noch bestem und lebenskräftigstem Zustande kann nicht zwanzig Jahre älter sein als der alte Zieten, mithin auch den kleinen Strampler unmöglich in die Badewanne getan haben. Aber strampelte denn der alte Zieten überhaupt? Er dachte nicht daran. Er war ein kränklich-schwächliches Kind und verwand seine Kränklichkeit sein Lebtag nicht. Er strampelte also mutmaßlich nicht, am wenigsten aber zur Erbauung einer Treuenbriezenerin, denn ich wette eine Million gegen einen Nickelgroschen, daß niemals eine Treuenbriezenerin in das Wustrauer Herrenhaus gekommen ist, auch bis heutigen

Tag nicht, geschweige bis 1699. Und nun gar als Kindermuhme zur Abpflegung eines kleinen Junkers! Dazu hat der alte Herr von Zieten, dafür möcht' ich mich verbürgen, sicherlich eine autochthone Wustrauerin gewählt, die mit zum Hof und halb mit zur Familie gehörte; jenseits seiner Grafschaft Ruppin aber hat er aus allen möglichen Gründen, auch schon des Kostenpunktes halber nie nach einer Pflegerin gesucht.

Und so war ich denn von Anfang an nicht in der Lage, mich in dieser Jungfer Justine zurechtfinden zu können; und wenn schon zu Anfang nicht, so noch weniger zu Ende. Denn wie verfährt nun im Laufe des Stückes diese Preußin aus Treuenbriezen oder aus dem Zietenschen Herrenhause? Jedenfalls so unzietensch wie nur möglich, vorausgesetzt, daß ich mir eine richtige Vorstellung von den Zietens mache. Was meines Wissens das Zietensche Herrenhaus auch schon 1699 bei Geburt des kleinen Junkers auszeichnete, war eine starke Dosis von gesundem Menschenverstand, von praktischer Lebensklugheit und echter Religiosität, lauter Tugenden, die wir trotz den guten Wustrauer Vorbildern in dem späteren Leben der Jungfer Justine nicht wiedererkennen können. Ihr Rat Ellinger hat in Treue gegen seinen sächsischen Kurfürsten eine sächsische Staatskasse beim Einrücken der Preußen beiseitegebracht und ist des Erschossenwerdens sicher, wenn diese patriotische Tat zur Kenntnis der Preußen kommt. Behilflich bei dieser Tat des Beiseiteschaffens war ihm der Kalkulator Börne, Scheusal im Sekretär-Wurm-Stil, der nun als Lohn für seinen Beistand Ellingers schöne Tochter Marianne (siehe Luise Millerin) zur Frau begehrt. Justine will diese Partie nicht, worin sie nicht bloß recht, sondern auch unsre vollste Zustimmung hat; aber das Mittel, diese

Partie zu hintertreiben, zählt zu den denkbar gewagtesten und entbehrt völlig jenes bon sens, den sie bei den Zietens wohl hätte lernen können. Sie denunziert nämlich einfach Ellinger und Börne bei den siegreichen Preußen, sich dabei der entschieden mehr ihrem Herzen als ihrem Verstand Ehre machenden Hoffnung hingebend, daß die Preußen den braven Ellinger pardonnieren, den schändlichen Kerl, den Börne aber totschießen und dadurch (Radikalkur) die liebe Marianne vor einer Ehe mit dem Kalkulator bewahren würden. Eine Naivität, deren Geburtsstätte nicht in Treuenbriezen und noch weniger in Wustrau gesucht werden kann. Denn im Kriege haben die Preußen etwas entschieden Totschießliches, und wenn Jungfer Justine, statt in Richard Voßens Kopfe, wirklich in Treuenbriezen geboren worden wäre, so hätte sie gewußt, daß sie mit ihrer Denunziation dem Rat Ellinger ebenso gut wie dem Kalkulator Börne die Kugel gösse, dem Rat Ellinger aber mit Vorhand. Unangekränkelt jedoch von solchen Trivialbetrachtungen nimmt Jungfer Justine schlankweg ein Gesangbuch zur Hand (beiläufig ein ganz modernes mit einem Goldkreuz auf dem Deckel) und liest sich mit gehobener Stimme das alte Luthersche Streitlied vor — ein frommtuender Hokuspokus, der dem lieben Gott zumutet, den von ihr, der Jungfer Justine, beliebten Dummheitsweg wundertätig in einen Rettungsweg umzuwandeln. „Ein feste Burg ist unser Gott" gehört nun zwar zu den nie versagenden Theatermitteln, und auch diesmal — namentlich im Schlußakt, wo die ganze Szene mit Musikbegleitung wiederkehrt — wird es an Rührung nicht gefehlt haben; nichtsdestoweniger darf gesagt werden, daß dieser Panacee die Balancierung der großen dramatischen Schuldsummen, die dies Stück repräsentiert, nur sehr unvollkommen gelang.

Brigitta.

2. Oktober 1889.

Zum ersten Male.

Brigitta stirbt an Gift, aber das Stück, das nach ihr den Namen führt, war schon vorher gestorben. Es bedurfte dazu keines fünften Aktes und keiner Phiole, welche letztere, beiläufig bemerkt, der inzwischen zur Königin erhobenen Brigitta von einem forschen und energischen Bauerssohn, natürlich von Herrn Purschian dargestellt, überreicht wurde. Wo der sie hergenommen, bleibt unerfindlich. Aber das Stück strotzt überhaupt von Unerfindlichkeiten, und so steh' ich denn von allem weiteren Forschen und Fragen ab.

Am Sonntag die „Gespenster“ auf der Freien Bühne, am Dienstag „Brigitta“ im königlichen Schauspielhause. Die „Gespenster“ frisch und lebendig, wie nur je eine lebendige Brigitta; „Brigitta“ so tot, wie nur je Gespenster sein können. Für die Freie Bühne und für die realistische Schule, die nach Herrschaft oder doch mindestens nach Mitregierung ringt, kann nichts Besseres passieren als die Vorführung solcher R. Voßschen Stücke. Meine Bewunderung für Ibsen, besonders für die Stücke seiner neuren und neusten Zeit ist nur bedingt; nach einer bestimmten Seite hin aber, und zwar nach der allerwichtigsten, hat er eine unbedingte Macht über mich: er interessiert mich, hält mich in seinem Bann vom ersten bis zum letzten Wort, und jedes kleinste, das mir entgeht, betrachte ich als eine Einbuße an künstlerischem Genuß; bei Stücken wie „Brigitta“ dagegen kann ich den Schluß der Szene kaum abwarten, weil alles trotz einer wahren Virtuosität im Einkleiden und Verstecken doch immer nur wie Reminiszenz wirkt. Alles

abgestanden, alles schon dagewesen, nur immer mit aufgeklebtem neuem Zettel, der über den alten Inhalt täuschen soll. Dabei welch Durcheinander, welche Konfusionen! Und um dieses Durcheinanders willen welche Anstrengung für den, der folgen will, ja (sonst würd' ich mich hüten) folgen muß, von Metier wegen die Pflicht hat, wenigstens den Versuch dazu zu machen. So tritt denn aus den verschiedensten Gründen schon in der Mitte des Stücks eine Abspannung ein, die im fünften Akt geradezu eine bedenkliche Höhe erreichen würde, wenn nicht Herr Purschian, so hat alles sein Gutes, genau in die Mitte dieses fünften Aktes hineingestellt wäre. Von dem Augenblick an, da er (Purschian) die großen Wasser springen läßt, und dieser Augenblick ist jedesmal mit dem Moment seines Auftretens gegeben, ist von Schläfrigkeit keine Rede mehr. Ich will den sehn, der dabei weiterdämmern kann. Gestern aber lag diese bedeutungsvolle Weckeraufgabe nicht auf Herrn Purschians Schultern allein; ein Zufall wollt' es, daß die Papierblumen einer der seitwärts aufgestellten Girandolen in Brand gerieten, und die Geistesgegenwart, mit der Fräulein Poppe, die Darstellerin der Brigitta, nicht bloß das Feuer mit ihren Händen zerdrückte, sondern auch in virtuoser Weise weiterspielte, elektrisierte das Publikum und weckte sofort einen Sturm von Beifall. Nicht die „Brigitta" des Dichters, sondern allerpersönlichst die Darstellerin der Brigitta war die Siegerin des Abends, und Fräulein Poppe, wie ich die Berliner zu kennen glaube, ist durch diese Tat besser etabliert als durch ein halbes Dutzend Lady Milfords oder Orsinas.

Hauptmann.

Vor Sonnenaufgang.

Freie Bühne.

20. Oktober 1889.

Es ist (so wenigstens stehe ich zu der Sache) nie ganz leicht, zu kritisieren, und mitunter ist es schwer. Ein solcher Fall war gestern gegeben. Nur wer den Mut hat, frisch, fromm, fröhlich und frei rundweg zu verabscheuen oder rundweg in den Himmel zu heben, dem wird auch dies Hauptmannsche soziale Drama kein großes Kopfzerbrechen machen; wer diesen Mut aber nicht hat, vielmehr sich mit jeder neuen Szene vor immer neue Fragen gestellt sieht, der wird einen schweren Schreibetag haben.

Es sind keine zwei Monate, daß mir das Stück zu Händen kam. Gerhart Hauptmann. Wer war er? Und dann weiter: „Vor Sonnenaufgang“, soziales Drama. Mit dem Mut einer eben überstandenen Sommerfrische beschloß ich, ans Werk zu gehn. Das Büchelchen verkroch sich aber eine Woche lang unter den Papieren, bis es wieder in die Höhe kam, und nun las ich es, las es von Anfang bis Ende in einem Zuge durch.

Eine sonderbare, eine gruselige Geschichte. Überall im Lande haben wir jetzt Gegenden, wo Bauern und mitunter bloße Kätner über Nacht reich geworden sind, und in eine solche Gegend führt uns das Stück. Es ist ein schlesisches Dorf in der Nähe von Jauer, und das Haus, in das wir eintreten, ist nicht nur städtisch tapeziert und mit Bildern ausgestattet, es hat auch elektrische

Klingeln und Telephon. Durchs Telephon wird sogar gesprochen. Ja, Klingeln und Telephon sind da, Pferd' und Wagen auch, sogar ein „Eduard", Livreediener aus Berlin; in Wahrheit aber ist dies auf den Vornehmheitsschein gestellte Haus ein furchtbares Haus, ein Haus mit einem Gespenst in jedem Winkel.

Der alte Bauer Krause lebt als hochgradiger Säufer eigentlich nur noch in der Schenke; die viel jüngere Frau zweiter Ehe, eine Kuhmagd von vordem oder doch nicht viel was andres, spielt sich, wenn's ihr paßt, auf die „gnädige Frau" hin aus, die mit dem Ingenieur Hoffmann verheiratete ältere Tochter aus erster Ehe hat vom Vater her das Fuselbedürfnis geerbt, und ihr Gatte, Hoffmann, der Dirigens des Hauses, ist Phraseur und rücksichtsloser Genußmensch, der nur sich kennt und seinem Vergnügen alles unterordnet. Ehe sich uns diese Schnaps- und Sündensippe vollzählig vorstellt, machen wir die Bekanntschaft Alfred Loths, eines ehemaligen Schul- und Studiengenossen Ingenieur Hoffmanns. Alfred Loth kam hierher, um die Arbeiterfrage, besonders die der Kohlengrubenarbeiter an Ort und Stelle studieren zu können. Er ist idealer, sozialdemokratisch angeflogener Politiker und lebt von Artikel- und Bücherschreiben, ein anständiger Kerl, etwas verrannt, starker Doktrinär und Prinzipienreiter, aber durchaus ehrlich und zuverlässig. Unter seinen Prinzipien steht Bekämpfung des Alkoholismus obenan. Er gehört zu denen, die kraft ihrer Kraft wieder eine tüchtigere Menschensorte herstellen wollen, um dann von der verbesserten Rasse zur Menschenbeglückung fortzuschreiten. Gesundheit natürlich erste Bedingung, Grundlage. Dieser mit Menschheit-Erhebungsgedanken gesättigte Alfred Loth, den man kurz als einen Abstinenzfanatiker charakterisieren kann, steckt nun also

in einer Schnapshöhle. Scharfe Beobachtung scheint nicht seine Spezialität; er merkt nichts. Vielleicht deshalb nicht, weil er sich, wie so oft die Doktrinäre, sofort für die jüngere Tochter Helene zu interessieren beginnt. Und sie für ihn. Mit dieser Helene steht es übrigens anders als mit den andern Mitgliedern des Hauses. Ein letzter Wille ihrer verstorbenen Mutter hatte sie vor etlichen Jahren Erziehungs halber nach Herrenhut geführt, und das Eintreten Alfred Loths in ihres Vaters Haus ist ihr gleichbedeutend mit einer Wiederanknüpfung an Zeiten, da sie noch Menschen sah und Menschen hörte. Mit einer von Augenblick zu Augenblick wachsenden Macht drängt sich ihr die Überzeugung auf, daß ihre Rettung aus dem Sumpf, in dem sie steckt, nur durch diesen wie durch eine göttliche Fügung in ihr Haus gekommenen einfachen Mann bewirkt werden kann, der nicht blendet und besticht, der aber ehrlich ist und Grundsätze hat. Und was das beste ist: der sie liebt. Es kommt zu keiner feierlichen Verlobung, aber sie sind verlobt; und Helene zählt die Stunden, die sie freimachen und in andere Verhältnisse hinüberführen sollen. Wenn nötig, durch Flucht. Da führt das Schicksal zu Heil oder Unheil den Arzt des Dorfes ins Haus, den Dr. Schimmelpfennig, in dem Alfred Loth, wie tags zuvor in Hoffmann, abermals einen Genossen aus alten Verbindungszeiten wiedererkennt, einen Genossen, der aber den Grundsätzen von damals treu geblieben ist. In einer wundervollen Szene, der dramatisch bedeutendsten des Stücks, entrollt der pessimistische, zugleich wie Loth von Idealen getragene Schimmelpfennig ein Bild des Krausischen Hauses und Familienlebens vor dem entsetzt aufhorchenden Freunde, der sich nun vor die Wahl gestellt sieht, entweder mit seinen Prinzipien oder mit

seinem Liebesversprechen zu brechen. Er wählt das letztere, schreibt ein Abschiedswort und verläßt das Haus. Als Helene wenige Minuten später von furchtbaren Ahnungen erfaßt, nach ihm sucht und nichts findet als das Abschiedswort, reißt sie verzweifelnd und rasch entschlossen einen Hirschfänger von der Wand und stürzt auf die Nebenstube zu. Gleich danach kommt eine Magd, um Helenen eine Bestellung zu machen, und als sie, sie suchend, zuletzt in das angrenzende Zimmer getreten ist, stürzt sie mit einem Schrei des Entsetzens wieder hinaus, und durch das öde Haus hin klingt die Kunde von dem blutig Geschehenen. Die Szene bleibt leer, während der Vorhang niedergeht.

Dies ist der Inhalt des Stücks, den ich in dieser Skizze seinem Kern und Wesen nach glaube richtig wiedergegeben zu haben. Aber was ich nicht richtig wiedergegeben habe, weil es sich nicht wiedergeben läßt, das ist der Ton, in dem das Ganze gehalten ist. Und deshalb ist jede Wiedergabe derart immer unvollkommen und meist auch schädigend. Der Ton ist bei Arbeiten wie diesen, die viel von der Ballade haben, nahezu alles, denn er ist gleichbedeutend mit der Frage von Wahrheit oder Nicht-Wahrheit. Ergreift er mich, ist er so mächtig, daß er mich über Schwächen und Unvollkommenheiten, ja selbst über Ridikulismen hinwegsehen läßt, so hat ein Dichter zu mir gesprochen, ein wirklicher, der ohne Reinheit der Anschauung nicht bestehen kann und diese dadurch am besten bekundet, daß er den Wirklichkeiten ihr Recht und zugleich auch ihren rechten Namen gibt. Bleibt diese Wirkung aus, übt der Ton nicht seine heiligende, seine rettende Macht, verklärt er nicht das Häßliche, so hat der Dichter verspielt, entweder weil seine Gründe doch nicht rein genug waren und ihm die Lüge

oder zum mindesten die Phrase im Herzen saß, oder weil ihn die Kraft im Stich ließ und ihn sein Werk in einem unglücklichen Momente beginnen ließ. Ist das letztere der Fall, so wird er's beim nächsten Male besser machen, ist es das erstere, so tut er gut, sich „andren Sphären reiner Tätigkeit“ zuzuwenden. Gerhart Hauptmann darf aber aushalten auf dem Felde, das er gewählt hat, und er wird aushalten, denn er hat nicht bloß den rechten Ton, er hat auch den rechten Mut und zu dem rechten Mute die rechte Kunst. Es ist töricht, in naturalistischen Derbheiten immer Kunstlosigkeit zu vermuten. Im Gegenteil, richtig angewandt (worüber dann freilich zu streiten bleibt) sind sie ein Beweis höchster Kunst.

Das ungefähr waren meine Betrachtungen, als ich das Stück Gerhart Hauptmanns gelesen hatte. Er erschien mir einfach als die Erfüllung Ibsens. Alles, was ich an Ibsen seit Jahr und Tag bewundert hatte, das „Greift nur hinein ins volle Menschenleben“, die Neuheit und Kühnheit der Probleme, die kunstvolle Schlichtheit der Sprache, die Gabe der Charakterisierung, dabei konsequenteste Durchführung der Handlung und Ausscheidung des nicht zur Sache Gehörigen — alles das fand ich bei Hauptmann wieder; und alles das, was ich seit Jahr und Tag an Ibsen bekämpft hatte: die Spintisiererei, das Mückenseigen, das Bestreben, das Zugespitzte noch immer spitzer zu machen, bis dann die Spitze zuletzt abbricht, dazu das Verlaufen ins Unbestimmte, das Orakeln und Rätselstellen, Rätsel, die zu lösen niemand trachtet, weil sie vorher schon langweilig geworden sind, alle diese Fehler fand ich bei Gerhart Hauptmann nicht. Kein von philosophisch romantischen Marotten gelegentlich an-

gekränkelter Realist, sondern ein stilvoller Realist, d. h. von Anfang bis Ende derselbe.

So stand ich zu dem jungen Dichter und seinem Stück, und so gewappnet und gefeit (wie ich glaubte) trat ich ins Theater. Und ich bin auch in meinen Grundanschauungen unerschüttert geblieben, kann aber anderseits nicht in Abrede stellen, daß die Wirkung der Aufführung von der der Lektüre sehr verschieden war. Sie war nicht geringer, sie war nur ganz anders. Szenen, wie beispielsweise die, wo Loth seinem Freunde Hoffmann und der Tochter des Hauses sein politisches Programm entwickelt, die Liebesszene zwischen Loth und Helene, die Streitszene zwischen Loth und Hoffmann und endlich die große, den halben vierten Akt füllende Szene zwischen Loth und Dr. Schimmelpfennig, alle diese vergleichsweise herkömmlichen Szenen — herkömmlich in dem Sinne, daß in ihnen nichts geschieht oder gesagt wird, was nicht in jedem anderen guten Stück auch hätte getan oder gesagt werden können — alle diese Szenen waren von großer und von niemanden im Publikum beanstandeter Wirkung, während alle die Vorkommnisse, die dem Drama wohl oder übel seine bestimmte Physiognomie geben und so recht eigentlich das waren, wovon ich mir eine mächtige, sozusagen eine kunstrevolutionäre Wirkung versprochen hatte, ziemlich spurlos vorübergingen. Im Publikum wurden dabei je nach der Parteistellung mehr oder weniger heftige Beifalls- oder Mißfallszeichen laut, ein zustimmendes oder verhöhnendes Lachen, auch wohl eines jener kritischen Impromptus, darin die Berliner exzellieren; von einer großen Wirkung war aber nichts wahrzunehmen, weder bei Freund noch Feind. Und befrage ich mich, welchen Eindruck ich persönlich von den Szenen empfing, auf die ich, wenn ich Sportsman

wäre, gewettet hätte, so war es vorwiegend der der Langenweile. Zumeist zeigt sich das im zweiten Akt, den ich nach der Lektüre für den besten und genialsten des ganzen Stückes erklärt hatte. Jetzt bei der Aufführung schuf er mir eine große Enttäuschung, und der Grusel, der hier durch eine Häufung von Entsetzlichkeiten hervorgebracht werden soll, und auf den das Werk und sein tragischer Ausgang zu gutem Teile gestellt ist, blieb aus. Man sah einen schwer Betrunkenen und einige Imbeciles. Durch stärkeres Betonen der Brutalitätselemente, die der Dichter in vollem künstlerischem Bewußtsein hier vorgeschrieben hat, wäre diese Nichtwirkung freilich leicht in eine starke Wirkung umzusetzen gewesen, aber es ist mir nachträglich doch ganz sicher, daß das dem Grusel auch nicht aufgeholfen, sondern nur einfach das Widerliche (mit vielleicht sehr bedenklichen Folgen für den Ausgang des Stücks) an die Stelle des prasaisch Indifferenten gesetzt hätte. Und so hatten denn Oberleitung und Regie von zwei Übeln das kleinere gewählt. Das aber nahm ich als Resultat dieser Aufführung für mich persönlich mit heim, daß der Realismus, auch der künstlerischste, wenn er aus dem Buch auf die Bretter tritt, doch gewissen Bühnengesetzen unterworfen bleibt, und daß Züge lebendigen Lebens, die dem realistischen Roman, auch wenn sie häßlich sind, zur Zierde gereichen, auf der Bühne prosaisch wirken, wenn man ihnen die Locken ihrer Kraft nimmt, oder abstoßend, wenn man ihnen ihre Echtheit beläßt.

Wie sich die Zahl derer, die mit Zustimmung oder doch mit Interesse folgten, beim Dichter zu bedanken haben, so kaum minder bei den darstellenden Künstlern. Es ist erstaunlich, wie viele gute Schauspieler es gibt; fast noch mehr als gute Assessoren erster Klasse, hinsicht-

lich deren ein sehr fortgeschrittener Geheimrat mir einmal sagte: „Glauben Sie mir, wir haben da die Garnitur für mindestens zehn Ministerwechsel."

Das Hauptmannsche soziale Drama hat nur drei Hauptrollen: alle drei sind scharf beobachtet und gut durchgeführt. Aber in den zahlreich verbleibenden episodenhaften Gestalten tritt das große Talent des Verfassers am hellsten zutage, weshalb denn auch diese Nebenfiguren die dankbarsten Aufgaben für die Schauspieler sind. Da sind zunächst die episodischen Männerrollen: erst die des Dr. Schimmelpfennig (Herr Guthery), dann die des alten, seine Sense dengelnden Arbeitsmanns auf dem Krausischen Gutshofe (Herr Pauly), zum dritten die des halb blödsinnigen, aber in tiefster Seele doch von Ingrimm erfüllten Hopsla-Baer (Herr Ferdinand Meyer), endlich die des wohlgemästeten und geldprotzigen, zugleich stupiden und stotternden Bauernbengels Wilhelm Kahl (Herr Stallmann) — Rollen, die sämtlich zu vorzüglicher Wirkung kamen, ebenso durch das, was der Dichter dafür getan hat, wie durch das Spiel. Das Spiel allein kann es freilich nicht zwingen, was sich an Herrn Pagay zeigte, der den alten Bauerngutsbesitzer Krause, den „Säufer in Permanenz" zu geben hatte. Herr Pagay, in Ibsenschen Stücken ein vorzüglicher Charakterdarsteller, tat auch in dieser undankbaren Partie wieder sein Bestes, aber erfolglos; er seinerseits ließ nicht die Rolle im Stich, aber die Rolle ihn, und indem er sie spielte, brachte er dem Unternehmen ein Opfer, für das ihm aufrichtig zu danken ist. Neben diesen episodischen Männerrollen stehen episodische Frauenrollen in gleicher Zahl: Frau Krause (Frau v. Pöllnitz), Frau Spiller, Gesellschafterin bei Frau Krause (Frau Stägemann), und Miele, Hausmädchen

bei Frau Krause (Fräulein Schüle). Die Rolle der Miele ist ganz klein und spielt sich in den Einleitungsszenen einigermaßen wie von selbst. Anders am Schluß. Hier ist es wieder Miele, die wie immer bäurisch-ungeschlacht hereinklappt; aber im nächsten Augenblicke das Ungeheuerliche, das sich vollzog, gewahr werdend stürzt sie mit einem Schreckensschrei wieder heraus und über Flur und Treppe fort in das halböde Haus hinein; und dieser Naturschrei will gespielt sein, wenn der bekannte eine Schritt vermieden werden soll. Eine Kunstleistung ersten Ranges war die kriechende Frau Spiller mit ihrem halben Puckel und ihrer vollendeten Liebedienerei, mit ihrem Flechtenscheitel und ihrem frömmelnden Blick, mit ihrem Tischgebet und ihrem Suchen nach dem besten Stück. Frau Stägemann gab die Rolle sichtlich nach dem Leben. Aber so wichtig die kleineren Partien sind (die des Doktors ist fast schon eine größere), so hängt doch das Schicksal des Dramas an den drei Hauptrollen und ihrer Darstellung, also an Ingenieur Hoffmann (Herr Kadelburg), Alfred Loth (Herr Theodor Brandt) und Helene Krause (Fräulein Else Lehmann). So sehr jeder von ihnen an seinem Platze war und zum Gelingen des Ganzen beitrug, so werden doch die beiden längst an unseren Bühnen installierten Herren sicherlich damit einverstanden sein, daß ich mich ihrer Dame zuwende, Fräulein Else Lehmann. Ihre Rolle ist wie die wichtigste, so die schwierigste im Stück und wurde demohnerachtet aufs Glücklichste durchgeführt. Die Schwierigkeit liegt darin, eine nach Charakter und Erziehung wunderbar gemischte Gestalt lebenswahr und in ihrer grausigen Schlußtat, der sie zum Opfer fällt, begreiflich hinzustellen. Heftig, herbe, leidenschaftlich und zugleich doch weich und schmiegsam und von einer edlen

Sehnsucht nach Wahrheit, Frieden und Liebe verzehrt; dazu Bauernkind und Säufertochter mit herrnhutischer Erziehung, welche letztere nicht bloß obenauf liegen blieb, sondern ihr ins Herz drang. Es gelang der Künstlerin, dies alles nicht bloß nebeneinander, sondern in einer gewissen Durchdringung zur Erscheinung zu bringen. Am glücklichsten in der Liebesszene (Akt 4); am glücklichsten und zugleich beifallberechtigtsten. Denn die Schwierigkeiten türmen sich hier geradezu auf. Das Weiblich-Eitle, zugleich das unbefangen Jungfräuliche, wie sie dem Geliebten von ihrem schönen Haar vorplaudert, das Neckische, fast Dalbrige, wie sie von der häßlichen alten Lehrerin erzählt und in der Erinnerung daran in ein helles, heiteres Lachen ausbricht, um dann im nächsten Augenblicke wieder unter dem Schatten zu stehn, den ihr Schicksal längst über sie geworfen hat — all das kam zu ganz vorzüglicher Darstellung und war mir wieder ein rechter Beweis dafür, daß die großen Wirkungen auf der Bühne, besonders aber auf diesem Gebiet, immer nur von erst Werdenden ausgehn. Hat der Leierkasten erst fünfzehnhundertmal gespielt, so kann man nicht mehr viel von ihm verlangen, und wenn es der Trompeter von Säckingen wäre.

Über Hauptmanns Drama wird noch viel gestritten und manche vieljährige Freundschaft ernster oder leichter gefährdet werden, aber über eines wird nicht gestritten werden können, über den Dichter selbst und über den Eindruck, den sein Erscheinen machte. Statt eines bärtigen, gebräunten, breitschultrigen Mannes mit Schlapphut und Jägerschem Klapprock erschien ein schlank aufgeschossener junger blonder Herr von untadligstem Rockschnitt und untadligsten Manieren und verbeugte sich mit einer graziösen Anspruchslosigkeit, der wohl auch die meisten seiner Gegner nicht widerstanden haben. Einige

freilich werden aus dieser Erscheinung, indem sie sie für höllische Täuschung ausgeben, neue Waffen gegen ihn entnehmen und sich gern entsinnen, daß der verstorbene Geheime Medizinalrat Casper ein berühmtes Buch über seine Physikats- und gerichtsärztliche Erfahrungen mit den Worten anfing: „Meine Mörder sahen alle aus wie junge Mädchen.“

Das Friedensfest.

Freie Bühne.

1. Juni 1890.

Die Freie Bühne schloß ihr erstes Spieljahr mit Hauptmanns „Friedensfest“. Freilich wird dies nicht gleichbedeutend sein mit Friedensschluß überhaupt, mit Beilegung der sehr erbitterten prinzipiellen und leider auch persönlichen Kämpfe, die die Freie Bühne in der Saison von 89 auf 90 zu führen hatte. Daran ist nicht zu denken, und so wird denn das gestrige „Friedensfest“ in seinem Namen mehr ein Bonmot des Zufalls als ein Zeichen guter Vorbedeutung sein. Unter allen Umständen aber haben wir uns zu beglückwünschen, daß das „Friedensfest“ im Parkett friedlich aufgenommen wurde. Vielleicht, daß in den fast enthusiastischen Beifall, der am Schluß des zweiten Aktes laut wurde, sich auch einige Zischtöne mischten, jedenfalls kamen sie zu keiner Geltung.

Das ganze Stück muß wieder als ein voller Beweis für das dichterische Talent Gerhart Hauptmanns gelten. Auch das Publikum empfand so und schien nicht abgeneigt, ihm um des „Friedensfestes“ willen für sein Erstlingsdrama „Vor Sonnenaufgang“ Indemnität zu erteilen. Da steh ich nun freilich anders zu der Sache, und wenn

ich auch nicht verkenne, daß das „Friedensfest“ künstlerisch gereifter ist und in mehr als einem Punkt einen Fortschritt des Dichters bedeutet, so stelle ich sein erstes damals so hart angefochtenes Drama doch höher. Es ist genialer, kühner, unterhaltlicher, dramatischer. Gerhart Hauptmann hat diese seine zweite dramatische Arbeit nicht ein Drama, sondern eine Familienkatastrophe genannt und dadurch sehr gut und sehr fein angedeutet, daß es eine Art Studie sein will, etwas wie Beobachtung und Darstellung eines alltäglichen Herganges. Und in der Tat, es sieht in Tausenden von Familien nicht viel anders aus. Was da gegeben ist, ist typisch, und es ist wahr wiedergegeben und ohne Übertreibung. Menschen, die sämtlich nicht schlecht sind, aber einen Sparren zu viel oder zu wenig haben und nicht in die Lage kamen, das angeborene Manko mit Hilfe von Erziehung und Liebe begleichen zu können, solche Menschen geraten hier, ohne daß Verbrechen oder unsühnbare Schuld vorläge, durch bloße Querköpfigkeit und Ungezogenheit in unerträgliche Lebenslagen und machen sich das Dasein gegenseitig zur Hölle. Dergleichen zu studieren, bietet uns die Wirklichkeit nur zu viel Gelegenheit, und weil wir's im Leben haben, können wir's auch auf der Bühne haben, ja sollen wir's vielleicht auf der Bühne haben. Ich weiche ganz ab von denen, die in einem fort predigen: Das gehört nicht auf die Bühne; das sehe ich ja den ganzen Tag bei Sonnenlicht; das will ich nicht auch am Abend noch bei Lampenlicht sehn. Ich habe meinerseits gegen solche Stoffe durchaus nichts einzuwenden und bin froh, daß junge Talente da sind, die sich ihrer bemächtigen. Aber so sehr ich mit der Richtung einverstanden bin, so sehr ich das Recht dieser und ähnlicher Aufgaben anerkenne, so kann ich doch nicht zugeben, daß ihre Lösung

immer mit Ausnahme von „Vor Sonnenaufgang“, das ich sehr hoch stelle, gelungen sei. So auch hier im „Friedensfest“. Die Lösung ist nicht etwa mißlungen, vieles einzelne kann als mustergültig gelten, als Wegweiser; aber das Ganze befriedigt nicht und entläßt einen nicht in der richtigen Stimmung. Es gebricht an dem richtigen Maß; es fehlt was, und es hat auch wieder zu viel. Es hat zu viel darin, daß man immer mit derselben Elendigkeit gepeinigt, ich möchte berlinisch sagen gepiesackt wird; und diesem einseitigen Zuviel entspricht ein Zuwenig nach andrer Seite hin. Es fehlt an Abwechslung. Was an Humor da ist (die Gestalt des Hausknechts Friebe) ist zu knapp bemessen und dazu von solcher übrigens allerechtester Eigenart, daß der teils moralische teils intellektuelle Inferioritätsstempel, den die ganze Dr. Scholz-Familie trägt, dadurch nicht aufgehoben, sondern noch gesteigert wird. Es fehlen die künstlerischen Gegensätze. Neben dem, was niederdrückt, fehlt das, was erhebt, neben dem Schatten das Licht; und statt wenigstens dann und wann einmal eine Forelle springen oder Gold- und Silberfische hin und her huschen zu sehen, sehen wir nur unausgesetzt ein schwarzes Gekrabble, das mit seinen ewig beweglichen Scheren sich untereinander kneipt und sticht. Luft, Licht und Freude fehlen. Die Unken klagen in einem fort und verkünden schlecht Wetter, und das Wasser unten ist schwarz und der Himmel oben ist grau. Auch das hat seinen Reiz, aber es darf nicht zu lange dauern. Und da liegt das Bedrohliche. Die Tristheit in unserm jungen Realismus dauert zu lange, beherrscht zu ausgesprochen die Situation. Wenn einer die natürliche Fähigkeit mitbringt, dem Niederdrückenden ein Ende zu machen und lichtere Wege zu gehen, so ist es Gerhart

Hauptmann; denn die Götter verliehen ihm eine liebenswürdige Dichterpersönlichkeit, Kindersinn und Ausdauer, Demut und Mut. Er hat nur sich selbst zu betätigen.

Holz und Schlaf.

Die Familie Selicke.

Freie Bühne.

7. April 1890.

Hier haben wir eigentlichstes Neuland. Hier scheiden sich die Wege, hier trennt sich alt und neu. Die beiden am härtesten angefochtenen Dramen, die die Freie Bühne bisher brachte: G. Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" und Leo Tolstois „Macht der Finsternis" sind auf ihre Kunstart, Richtung und Technik hin angesehen keine neuen Stücke; die Stücke oder ihre Verfasser haben nur den Mut gehabt, in diesem und jenem über die bis dahin traditionell innegehaltenen Grenzlinien hinauszugehen; sie haben eine Fehde mit Anstands- und Zulässigkeitsanschauungen aufgenommen und haben auf dem Gebiete dieser kunstbezüglichen, im Publikum gäng und gäben Anschauungen zu reformieren getrachtet, aber nicht auf dem Gebiet der Kunst selbst. Ein bißchen mehr, ein bißchen weniger, das war alles. Die Frage: wie soll ein Stück sein? oder: sind nicht Stücke denkbar, die von dem bisher üblichen vollkommen abweichen? diese Frage wurde durch die Schnapskomödie des einen und die Knackkomödie des andern kaum berührt. Ich darf

diese Worte wählen, weil ich durch mein Eingenommensein für beide vor dem Verdacht des Übelwollens geschützt bin.

„Die Familie Selicke“! Ja, wie steht es damit? Soll man ihr wünschen, daß sie fortlebt und sprießt und gedeiht, oder soll man ihr wünschen, daß sie wie Lieschen Selicke, das liebe süße Kind, frühzeitig an Schwindsucht hinstirbt? Die Beantwortung dieser Frage ist nicht leicht, aber über einzelne Punkte, freilich vergleichsweise Nebenpunkte, bin ich doch zu einem bestimmten Ja oder Nein gekommen. Das Stück beobachtet das Berliner Leben und trifft den Berliner Ton in einer Weise, daß auch das Beste, was wir auf diesem Gebiete haben, daneben verschwindet. Und in einem nahen Zusammenhange damit steht die glänzende Charakterzeichnung der auftretenden Figuren, aller ohne Ausnahme. Figuren gezeichnet zu haben wie den „alten Kopelke“, dem alles Mumpitz ist und dem ich mich auch sonst verwandt fühle, könnte jeden Dichter, der mit seiner Kunst im modernen Leben steht, mit Stolz erfüllen.

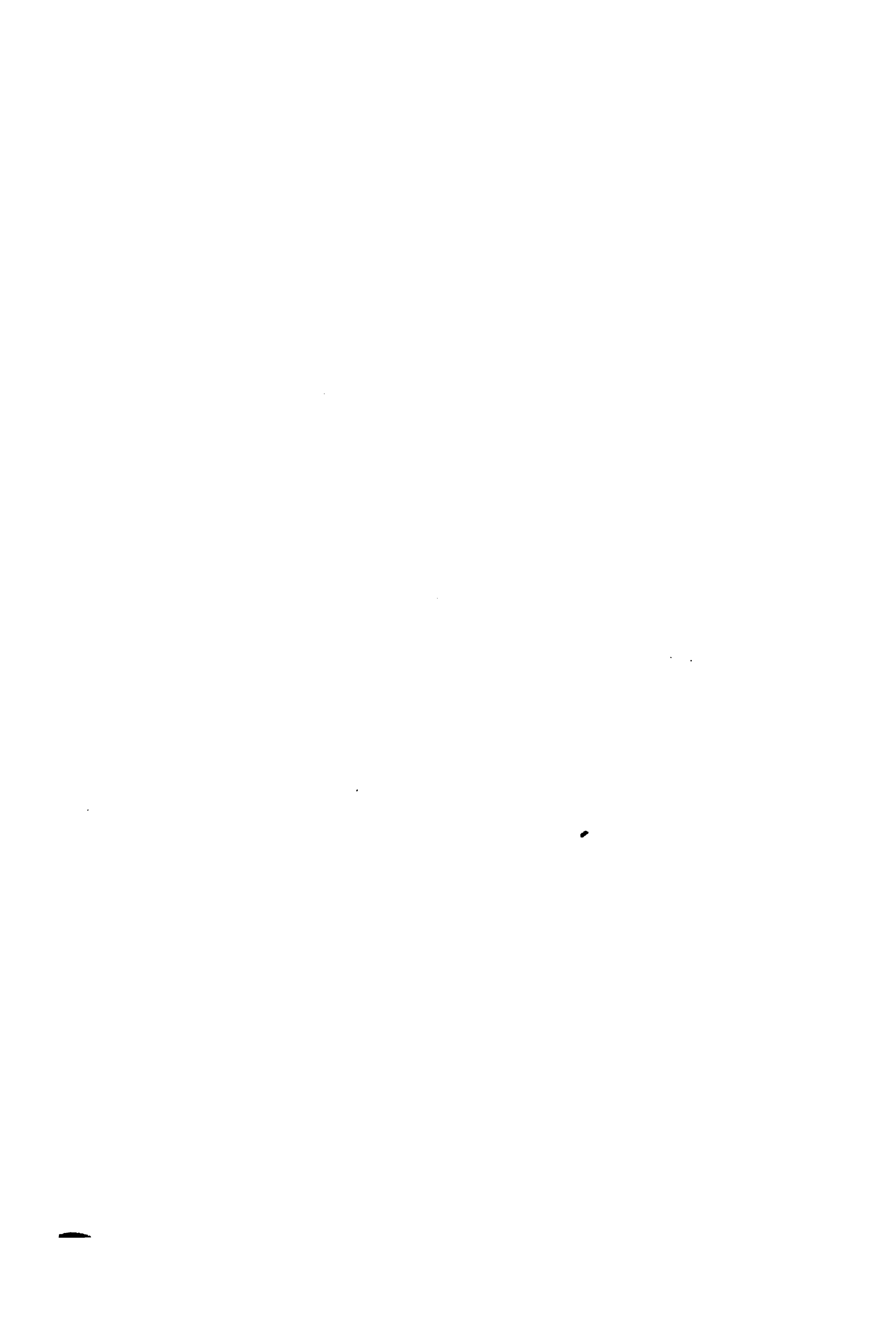
Aber freilich diesen zwei sicheren Vorzügen scheinen mir zwei gleich sichere Bedenken gegenüberzustehen. Eins davon ist nicht groß und berührt keine prinzipielle Frage. Das Stück leidet an Wiederholungen, und weil es meist Szenen und Momente sind, die an und für sich schon auf der Wippe stehen, wirken sie doppelt peinlich. In Wirklichkeit geht es zwar so her, und wem die photographische Treue alles bedeutet, der wird auch diese richtige Beobachtung des Lebens bewundern müssen; die Bühne aber hat ihre eigenen bestimmten Gesetze, von denen vorläufig nicht wohl abzusehen ist. Wichtiger ist das Bedenken, das sich gegen die Stoffwahl überhaupt richtet und mir das Geständnis abzwingt: einmal geht das, einmal lass' ich mir das gefallen, sogar unter

wärmster und bewundernder Anerkennung gefallen. Und wenn der Ostermontag wieder mal, wie dies Jahr, auf den 7. April fällt, dann mag es auch mal wieder gehen, aber doch immer nur in Abständen, in Etappen. Um Himmelswillen keine „Kontinuation"! Ein Punkt, der nicht genug betont werden kann! Denn allerdings scheint der moderne Realismus eine traurige Tendenz nach dem Traurigen hin zu haben, und mit dieser Tendenz muß er rechnen, wenn er sich seiner Widersacher erwehren, wenn er leben will.

Auf diese Dinge war nach der Seite von Lob und Tadel hin Antwort zu geben; aber schwierigere Fragen, die gerade das betreffen, was „Neuland" an diesem Drama ist, bleiben freilich in der Schwebe. Solche realistischen Jammerstücke, so viel steht mir fest, können allerdings nicht das geistige tägliche Brot der Nation werden, aber wenn nun der Jammer fortfällt, wenn der alte Selicke seine Bummelbrüderschaft abstreift, wenn Frau Selicke das Reißen in ihrem Bein verliert und das Gnauen und Stöhnen endgültig aufgibt, wenn Toni ihren Kandidaten kriegt und als Pastorsfrau nach Malchow oder Marienfelde kommt, und wenn, nicht zu vergessen, das arme kleine Lieschen, das immer so rührend „Mamachen" ruft, nicht an der Schwindsucht stirbt, sondern nach Görbersdorf geht und auskuriert wird und schließlich, weil die Kränklichen immer was Feines haben, einen Geheimen Hofrat oder gar (vom Mutter Selicke-Standpunkt aus kaum auszudenken) einen Bankier heiratet — wie steht es dann mit einem solchen realistischen Stück, wie steht es dann mit der ganzen Gruppe von Stücken, die nach alter Anschauung eigentlich keine Stücke sind? Wie steht es dann mit diesen „Ausschnitten" aus dem Leben, mit diesen Momentbildern,

die das, was wir auf der Hintertreppe gratis sehen können, uns gegen Entree noch einmal zeigen? Ich habe keine bestimmte Antwort darauf; man muß abwarten, wie so vieles andere. Darf ich aber eine Vermutung aussprechen, so wird diesen Stücken, „die keine Stücke sind“, doch die Zukunft gehören; zum mindesten werden sie Bürgerrecht haben und von meinem Gefühlsstandpunkt aus auch mit Recht. Denn es bleibt nun mal ein gewaltiger Unterschied zwischen dem Bilde, das das Leben stellt, und dem Bilde, das die Kunst stellt; der Durchgangsprozeß, der sich vollzieht, schafft doch eine rätselvolle Modelung, und an dieser Modelung haftet die künstlerische Wirkung, die Wirkung überhaupt. Wenn ich das kleine Lieschen Selicke bei Nachbarsleuten im Hinterhause hätte sterben sehen, so ist es mir zweifelhaft, ob ich geweint hätte; dem kleinen Lieschen, das gestern auf der Bühne starb, bin ich unter Tränen gefolgt. Kunst ist ein ganz besond're Saft.

Schauspieler.



Theodor Döring.

Wie jedem echten Feste, so ging auch dem fünfzigjährigen Künstlerjubiläum Dörings eine Vorfeier voraus. Diese bestand in einer Aufführung des Töpferschen Lustspieles: „Rosenmüller und Finke“, dessen Großkaufmann Timotheus Bloom zu Dörings glänzendsten Rollen zählt. Das Haus zeigte sich lange vor Aufgehen des Vorhangs im Parkett und in allen seinen Rängen gefüllt; der Kaiser, der Kronprinz, Prinz und Prinzessin Karl, Prinzessin Friedrich Karl samt den Prinzessinnen Marie und Elisabeth waren erschienen; in der großen Hofloge glaubte ich den Fürsten zu Waldeck und Pyrmont zu bemerken. Die erste Szene ging ruhig vorüber; die zweite beginnt mit dem Auftreten des alten Kontoristen Hillermann. Herr Krause, ein vortrefflicher Repräsentant dieser Rolle, erschien nach viermonatigem Leiden zum ersten Male vor dem Publikum, und einen Augenblick fühlte man, daß das ganze Haus in Überlegung war, ob es den alten Hillermann begrüßen solle oder nicht. In richtigem Takt indes hielt jeder einzelne seinen Beifall zurück, rasch erkennend, daß diese Jubiläumsvorfeier nicht auch zur Begrüßungsfeier eines Wiedergenesenen gemacht werden könne. Im nächsten Moment

trat der Jubilar selbst in den Vordergrund, und eh' er beginnen konnte, sah er sich bereits zum Gegenstand einer Huldigung gemacht, wie sie die Räume des Schauspielhauses bis dahin schwerlich gesehen haben werden. Was das Schönste daran war, das war das Spontane und das in aller Herzen lebendige Gefühl sowohl von der Echtheit wie von der Wohlverdientheit dieses Beifalls. Das ganze Haus erhob sich wie ein Mann, und während aus Logen und Parkett die Kränze flogen, beugte sich alles, was auf den vorderen Reihen saß, in Schräglinie nach vorn, und jeder einzelne schien der Haltung seines Körpers wie dem Wunsche seiner Seele nach ein Kranzwerfender zu sein. Als der Sturm vorüber war, begann das Spiel, und unverwirrt durch der Huldigungen allervollstes Maß (jeder Aktschluß brachte neue Hervorrufe und neue Kränze), führte es der Jubilar quick und elastisch, heiter und humorvoll wie in seinen besten Tagen durch. In der Schlußszene nahm Herr Berndal (Hauptmann Bloom) Veranlassung, anspielend auf die bevorstehende eigentliche Feier einige Worte an den Jubilar zu richten, an den „Großkaufmann", der seit fünfzig Jahren seine Firma zu besonderen Ehren erhoben habe. Nach dem Fallen des Vorhangs wiederholten sich die Szenen, die den Abend eingeleitet hatten, und Herr Döring, nachdem er sich verneigt hatte, sprach mit bewegter Stimme Worte des Dankes.

Heute (Montag) fand die eigentliche Feier um 11 Uhr vormittags statt. Ein geladenes Publikum durfte daran teilnehmen und füllte zu genannter Stunde Parkett und ersten Rang. Der Bühnenraum stellte einen im Achteck gebauten, golden ornamentierten, dazu mit Büsten und Festons geschmückten Renaissancesaal dar, durch dessen im Hintergrund geöffnete Türfenster man in einen Park-

garten sah. Versteckt im Grün der Bäume stand ein Sängerchor. Der vordere Bühnenraum war zu beiden Seiten mit festlich gekleideten Herren und Damen, Deputationsmitgliedern und Mitgliedern der königlichen Bühne gefüllt; in der Mitte Generalintendant v. Hülsen und Direktor Hein hier und dort Anordnungen treffend oder im Gespräch mit den zum Fest Erschienenen. Der vorherrschende Zug: eine heitere, überaus wohltuende Zwanglosigkeit. Es galt unverkennbar einem Liebling. Nicht Geworbene und Ausgehobene, lauter Freiwillige von Herzens wegen.

Um 11 ¼ Uhr wurde die Ankunft des Jubilars gemeldet. Alles nahm Stellung: links die Deputationen, rechts die Schauspieler und Schauspielerinnen. Gleich darauf wurde der zu Feiernde, wenn ich nicht irre, vom Direktor Hein in die Festversammlung eingeführt. Sein Auftreten war so freundlich gehalten und verbindlich sicher, wie wir es an ihm kennen. Nach Verneigung gegen das Publikum grüßte er links und rechts den Halbkreis der auf der Bühne Versammelten. Dann nahm Generalintendant v. Hülsen das Wort und schloß mit einem Hoch auf den Jubilar. Die zweite Ansprache hielt Direktor Hein. Er charakterisierte den zu Feiernden sehr gut in seinen verschiedenen Rollen, wies auf die Vielgestaltigkeit Dörings hin und pries ihn als einen echten und rechten Frauenritter. Nur um eine Dame habe er sich nie gekümmert, um die in Kunst und Leben gleich einflußreiche Dame Reklame. Auf Direktor Hein folgte Fräulein Clara Meyer und überreichte unter Rezitierung einiger Strophen im Namen aller Mitglieder der königlichen Bühne dem allverehrten Altkollegen einen goldenen Lorbeerkranz. Sie besiegelte die ohnehin wertvolle Gabe durch einen

Kuß, der den Schallwellen nach, die er schlug, kein Theaterkuß gewesen sein kann.

Wir blicken auf die Feier wie auf etwas ungetrübt Schönes zurück. Innerhalb der künstlerischen Welt haben wir — vielleicht mit Ausnahme jenes Julitages 1851, da die letzte Hülle vom Friedrichs-Denkmal fiel und Altmeister Rauch weiß-wehenden Haares wie im Triumph über den Opernplatz geführt wurde — nichts Ähnliches erlebt, und wir müssen uns die großen Bilder, an denen dies letzte Jahrzehnt unserer Geschichte so reich war, vergegenwärtigen, um Szenen voll gleicher oder höher potenzierter Freudigkeit zu begegnen. Man lächle nicht über diesen Vergleich, am wenigsten finde man ihn unpassend. Es ist auch etwas, die Herzen, die man in fünfzig Jahren erheitert und erhoben, in viel hundert Fällen aber zu Entzücken oder Begeisterung hingerissen hat, nach Millionen zählen zu können.

(24./25. Januar 1875.)

Die Schauspieler (in Michael Beers „Struensee") vermochten bei aller Untadligkeit ihres Spiels nicht, den einen Punkt ihrer Rolle ausfindig und anschaulich zu machen, wodurch sich diese von andern unterscheidet, worin ihre Individualität vorgezeichnet liegt. Jede Rolle, auch die schlechteste, birgt irgendwo diesen unterscheidenden Punkt, und wenn er wirklich von Dichters wegen nicht da sein sollte, so wird er doch von Künstlers wegen im Suchen jedesmal gefunden werden. Dies ist die Größe Dörings und der eigentlichste Beweis seiner eminenten schauspielerischen Begabung. Er findet diesen Punkt jedesmal, nötigenfalls ihn schaffend und erreicht es dadurch, auch aus der unbedeutendsten Durchschnittsfigur eine aparte Existenz, ein Lebensbild zu gestalten.

(18. Februar 1875.)

Auf Malvolio in Shakespeares „Was ihr wollt“ paßt die bekannte Klammerbemerkung der Briefmarkenverzeichnisse „kommt selten vor“. Ja, dieser Malvolio hat ganz den Stempel des Aparten, eines eigentümlichen, auf dem Weizenboden der Dummheit erblühten Charaktertums und fällt in erster Reihe nicht als Opfer seiner großen Eitelkeit, sondern als Opfer seiner äußersten Beschränktheit. Döring, der auf seinen Malvolio so stolz war, gab ihn, mein' ich, nicht richtig und verzieh mir's nie, daß ich den Beweis dieser Unrichtigkeit zu führen getrachtet hatte. Döring gab nicht das von der Blässe des Gedankens unangekränkelte, ganz in Borniertheit, Einbildung und Dünkel getauchte Charakter-Rhinozeros, sondern einen wichtigtuerischen, von einer dämonischen Eitelkeit besessenen Gecken. Dies nähert sich nun freilich der richtigen Auffassung, und man hätte sie gelten lassen, ja für voll richtig hinnehmen können, wenn Döring sich auf die Wiedergabe dieser Elemente beschränkt und nicht nebenher noch zu sonderbaren Zutaten gegriffen hätte. Diese Zutaten: schlaues Augenzwinkern, überlegenes Stirnrunzeln, superior pfiffiges Lächeln (namentlich in der Szene, wo Malvolio den Brief liest) — alle diese Zutaten schädigten das Charakterbild, weil sie seine Geschlossenheit, seine Reinheit störten. Döring gab die Rolle nicht wie von der Bühne, sondern wie vom Lutter und Wegnerschen Tisch her und spielte sie seinem Publikum bloß vor. „Seht, so werd' ich das machen, so denk' ich mir diesen Kerl, was meint ihr?“ und indem er so die Rolle mehr privatim zum besten gab, als sie drin aufgehend spielte, stand er kritisch darüber und amüsierte sich über des Dichters und sein eignes Gebilde. Geistreich und interessant genug und echt Döringsch, aber in gewissem Sinne doch der Tod der Rolle. Denn das

Grundwesen Malvolios besteht gerade darin, daß er eines solchen Heraustretens aus sich selbst absolut unfähig ist. Alle jene höheren Kräfte, die den Menschen befähigen, sich selbst zum Objekt der Betrachtung zu machen, fehlen ihm durchaus; er steckt ganz in sich selbst und hat wohl innerliche Selbstschätzung, aber keine drüberstehende Selbstironie.

Diese Malvolios, von denen Shakespeare noch ein Musterexemplar schildern konnte, sterben aus wie der Ur, an den sie überhaupt erinnern. Aber so selten sie sind, so kommen sie doch noch vor, und es vergeht wohl kein Winter, wo man nicht wenigstens einem aus ihrem Geschlecht in der Gesellschaft begegnete. Sie sind meistens groß und schwarz, schöne Männer par excellence und nehmen sofort das Auge der Anwesenden gefangen — das der Männerwelt fast noch mehr als das der Damen. Denn die Damen, die klüger sind, ahnen sofort ein in seiner Unlösbarkeit schreckliches und jedenfalls langweiliges Rätsel. Die Männer aber bleiben noch eine Zeitlang im Banne des Auges, prüfen es auf seinen Kakadu-Tiefsinn und sprechen von „bedeutend“. Und da diese Malvolios meistens große Schweiger sind, ihre einzige Klugheit, so können sie sich eine Saison lang halten. Ihr Lebenslauf, um auch das noch zu sagen, ist immer derselbe. Mittelmäßig geboren, ein Grenzaufseher- oder Torfinspektorsohn — ist diesen Unglücklichen eines Tages versichert worden, sie seien schön und müßten auf diese Schönheit hin ihre Laufbahn, besonders auch in der Liebe machen. Und nun erscheinen sie dumm und tugendhaft (denn Tugend konserviert und gehört sozusagen mit dazu) und stellen sich karyatidenhaft unter die Musikloge, still, ernst und schwarz und warten auf Glück und Liebe. Sie kommen freilich nicht mehr dazu, sich von einem

Kammerkätzchen genasführt zitronengelbe Strümpfe anzuziehen oder sich diese Strümpfe gar noch mit Band zu umwickeln, in allem übrigen aber, in Beschränktheit und Würde sind sie dieselben geblieben. Aus der Sphäre dieser schönen und geheimnisvoll feierlichen Dummheitsmenschen, die sämtlich Charakterköpfe haben und ganz aufrichtig an ihre Mannesmission glauben, aus der Sphäre dieser, ich weiß nicht leider oder Gott sei Dank, auf den Aussterbeetat gesetzten Menschheitsgruppe müssen die Vorbilder für die Malvolio-Darstellung genommen werden. Einen solchen Malvolio sah ich vor langer Zeit (1855) im Haymarket-Theater zu London, und so viele Jahre darüber vergangen sind, ein wundervoll lebendiges Bild ist mir in der Erinnerung geblieben. Es war ein Mr. Chippendale, der ihn gab, nicht auf die Komik, sondern durchaus auf einen ernsthaften Charakter hin.

(13. April 1888.)



Theodor Liedtcke.

Als Prinz von Guastalla in Lessings „Emilia Galotti" näherte sich Herr Stritt dem Gefrierpunkt in bedenklicher Weise. Für solche Leidenschaft ist jeder kleinste Mord schade, selbst in Italien, wo die Morde billig sind. Herr Liedtcke, der den Prinzen ungefähr gerade so lange spielt wie der Prinz Jahre zählt, ist am Ende auch kein aktiver feuerspeiender Berg mehr. Er gleicht vielmehr dem Vesuv. Ein Rauch, der überlebende Bruder des Feuers, steigt still-gefällig in die klare Luft. Aber verglichen mit Herrn Stritt ist Herr Liedtcke ein Hekla in seiner

wildesten Stunde: ganz Island wankt und schwankt, der Geyser steigt höher als die Sanssouci-Fontäne, und die Möven ziehen mit Gekreisch übers Meer und streifen die Wogenkämme mit ihren erschreckten Flügeln.

(29. März 1872.)

Das Chamäleontische der Schauspielkunst ist durch Theodor Liedtcke nie vertreten gewesen; er war immer nur Liedtcke, ist es und wird es bleiben, aber eben als Er stand ihm der ganze Zauber einer ausgesprochenen, allerglücklichsten Persönlichkeit zur Seite, und immer und überall, wo sich die Persönlichkeit mit seiner Rolle deckte, hatten wir, wie bei dem amerikanischen Onkel in Jüngers „Verstand und Leichtsinn", eine große Wirkung zu verzeichnen. Am glänzendsten war er, als dieser amerikanische Onkel in der Schlußszene, wo er den Mantel zurückschlagend unter Präsentierung einer roten, also mutmaßlich englisch-hannöverschen Uniform in die großen Worte ausbricht: „Junge, kennst du deinen Onkel Ferdinand nicht mehr?" Ganz genau wissend, daß das Publikum bei diesem Trivialissimus von Sentenz in eine laute Heiterkeit geraten würde, kam er dem zuvor, acceptierte das Gelächter, noch eh' es da war, und sprach diesen Satz mit einem Ausdruck aus, wie wenn er sagen wollte: Kinder, diesen Spaß hab' ich euch bis zuletzt aufgespart. Lacht tüchtig! Ich lache auch!

(5. Dezember 1886.)

Minona Frieb-Blumauer.

Ich genieße ihres feinen Spiels immer da am meisten, wo ihr Gelegenheit gegeben ist, über die mit Hilfe junger Lustspieldichter mehr und mehr anwachsende Gruppe eigentlicher Frau Frieb-Rollen hinauszugehen und zu zeigen, daß sie nicht nur landrätlich einen Kreis, sondern königlich alle elf preußischen Provinzen zu beherrschen versteht. (9. September 1874.)

Gustav Berndal.

Herr Berndal gab den Großen Kurfürsten in Kleists „Prinzen von Homburg". Diese Rolle darzustellen gelingt ihm Mal auf Mal in gleicher Meisterschaft. Ihm meinerseits darin zu folgen ist ein Genuß, den mir neben Döring und Kahle nur eben er bereitet. Die Last des Tages, oft auch ganz speziell die Last des Abends fällt von einem ab, und die reine Luft wirklicher Kunst erquickt den Ermüdeten und facht die alten Hoffnungen auf goldne, schöne Tage wieder an. Und rücken diese Tage auch immer wieder hinaus wie die Bilder der Fata Morgana, es ist doch ein Glück, sie dann und wann als bloße Verheißung erscheinen zu sehen.
(10. Oktober 1876.)

Herr Berndal kann so vieles: er kann alles, was von der mittelalterlichen Kriegsgurgel an über den Derfflinger fort bis zum Benedixschen Major oder Ifflandschen Oberförster reicht, er kann alles, was zwischen König

Philipp und dem Präsidenten in „Kabale und Liebe“ liegt, und er exzelliert im Lustspiel wie im Konversationsstück in mehr als einer Gruppe von Rollen. Aber das Ideale, das Poetische, das Schwärmerische, das kann er nicht, und am allerwenigsten kann er das Gefühlvolle. Es kommt so ungefühlt heraus, wie nur möglich; und wer Nerven für derlei Dinge hat, der geht durch eine kleine Tortur. Nie aber hab' ich dies mehr empfunden, als seinem Correggio (von Oehlenschläger) gegenüber. Der Respekt vor einem ernststrebenden Künstler verbietet es mir auszusprechen, wie verfehlt ich dies alles finde, wie peinlich mich diese falschen Töne berührt haben. Übertreibungen stören immer, aber am störendsten sind die sentimentalen, weil die Sentimentalität selber schon eine Übertreibung ist. Giulio Romano lobt Correggios Bild; zuletzt auf Andringen des Meisters setzt er hinzu: „nun ja, es hat auch Fehler“. Und im selben Moment, da dies Wort Fehler gesprochen wird, zuckt Corregio-Berndal wie von einem Stich ins Herz getroffen schmerzhaft zusammen. Es wirkt, um mich mild auszudrücken, einfach komisch. Ich bin in langem Zusammenleben mit Künstlern aller Arten und Grade mancher Form von Eitelkeit und Sensitivismus begegnet, aber ein Dichter oder Maler, der bei dem bloßen Wort Fehler tiefschmerzlich zusammengezuckt wäre, ist mir doch noch nicht vorgekommen.

(22. Februar 1878.)



Marie Seebach.

Frau Niemann-Seebach spielte die Königin Elisabeth in Laubes „Essex“. Es gelang ihr ein sich ein-

prägendes, weil scharf gezeichnetes Bild zu geben; auch die höheren Semester, die mich bei ihrer Orsina störten, paßten hierher. Ebenso konnt' ich der Auffassung ihrer Rolle zustimmen, freilich nicht überall ihrer Durchführung. Was sie wollte, war gut, aber ihr materielles Können entsprach nicht immer ihrem ideellen Wollen. Das äußerlich gestaltgewinnende Bild blieb hinter dem innerlich geschauten zurück. Und wenn ich mich nicht täusche, so war sich die durch klares Erkennen ausgezeichnete Künstlerin dieser Unausreichendheit ihrer Mittel auch selbst bewußt. Wenigstens erschien sie mir von Anfang an beflissen, das was ihr an Kraft fehlte, zu verdecken. Aber sie verschlimmerte die Situation dadurch, statt sie zu verbessern. Es kam etwas Gezwungenes in ihre Darstellung, was sich zu kleinerem Teil in ihrer Haltung, zu größerem in ihrem Vortrag aussprach. Wie manche Vorleser, wenn sie Gretchen oder Ophelia zu lesen haben, sich auf einen zarten, lispelnden Lady-Ton einüben, so hatte sich Frau Niemann-Seebach in der Rolle der Elisabeth auf einen tief und männlich gestimmten Balladenton kapriziert. Aber solche Künsteleien pflegen immer zu scheitern. Jeder hat einmal Ähnliches an sich selbst erfahren, wenn er in die Lage kam, in einer größeren Gesellschaft den Erlkönig vortragen zu sollen. Sich selber unbewußt stimmt er seinen Ton auf eine allerprofundeste Gruslichkeit, setzt viel zu tief ein und bemerkt erst, nachdem Erlkönig gesprochen hat, und der alte Vater nun in gesteigertem Hohlbaß antworten soll, daß er bereits in seine tiefste Tiefe hineingeraten ist und einfach nicht weiter kann. Er spricht nun freilich dennoch weiter, aber von dem erquicklichen Wechsel zwischen Schatten und Licht ist keine Rede mehr. Alles grau in grau. In diesem montiert-balladesken Ton, dessen Insolvenzerklärung jedesmal vorauszusehen

ist, versuchte Frau Niemann-Seebach ihre Rolle durchzuführen. Im einzelnen nicht ohne Beifall, im ganzen ohne das Haus erwärmen oder gar hinreißen zu können. Und nicht zu verwundern! Denn wenn es die Pflicht der Kritik ist, auch den Intentionen gerecht zu werden, so steht doch das Publikum einfach unter der Macht des unmittelbaren Eindrucks. Es wird unzweifelhaft Rollen geben, die für die natürlichen äußeren Mittel der Frau Niemann-Seebach glücklicher liegen und einer störend wirkenden Überspannung ihrer Kräfte nicht bedürfen; aber selbst den minder günstigen Fall angenommen, daß ihr etwas Gezwungenes bereits zur zweiten Natur geworden wäre, würd' ich dennoch das Engagement einer Dame, die so viel wirkliche Kunst vertritt, als ein beglückwünschenswertes Ereignis begrüßen. Es ist gar nicht nötig, daß eine jede neue Vorstellung auch mit neuem Entzücken über das Spiel dieses oder jenes Künstlers erfüllt; nur das ist zu fordern, daß man im königlichen Theater nicht bloß eine heiße, sondern auch eine künstlerische Luft atme, die schließlich imstande ist, für alle Mängel der Ventilation aufzukommen. Und nach dieser Seite hin liegen die Verdienste der Frau Niemann-Seebach. Es ist in der Kunst wie im Leben: auf die Dauer hin entscheiden Bildung und Schule.

(6. Dezember 1879.)

Frau Niemann-Seebach ist bisher in vier Gastrollen aufgetreten. Die Madame d'Etville in Ernst Wicherts Lustspiel „Der Freund des Fürsten“ gelang ihr am besten, schon deshalb, weil das, was die zweite Natur der Frau Niemann-Seebach geworden zu sein scheint, dem auf das Ceremoniöse gestellten Wesen der Madame d'Etville am meisten entspricht. Ganz und gar unausreichend aber

sind ihre Gaben für die Lady Macbeth. Es handelt sich um vier Szenen: um die Antrittsszene, wo sie den Brief liest, um die Mord- und Grausszene, um die Gastmahlszene und um die Nachtwandelszene. Ich muß leider sagen, daß alle vier gleichmäßig mißlangen. Die Lady Macbeth kann nach meinem Gefühl nur auf zweierlei Weise gespielt werden: entweder auf das nornenhaft Entsetzliche oder auf das sinnlich Verführerische hin. In einem Fall endet sie gespenstisch, auch im Untergange noch imponierend, eine Kraft, die durch eine größere Kraft gebrochen wird; im anderen Falle sehen wir sie fast zum Schönmenschlichen zurückgekehrt aus unserer Mitte scheiden; ihre Nervenüberreizung ist Nervenverzehrung geworden, und mehr unser Mitleid folgt ihr als unser Grauen. Frau Niemann-Seebach gab weder das eine noch das andere. Sie gab nur jenen niederen Grad von Furchtbarkeit, der statt des Grauens die Abneigung weckt; und wenn Macbeth nichtsdestoweniger in flüchtig sinnlicher Erregung ihr zuflüstert: „Aus deinem unbezwungnen Stoffe sollen nur Männer sprossen," so wirkt das nach Art einer höflichen Redensart. Er wird nicht der Mann seines Wortes sein. Denn wer sich so darauf kapriziert, nur noch das Weiße des Auges zu zeigen, und mit Schrecken über und über geladen doch zugleich den Eindruck macht, daß dieser Schrecken nie losgehen wird, der entschlägt sich in Sachen der Eroberung menschlicher Hilfen, ohne dadurch die dämonischen zu gewinnen. Das Schwächste war die Gastmahlszene, die meist so glücklich für die Darstellerinnen dieser Rolle liegt. Frau Niemann-Seebach aber trat hier bis zum Nebenfigürchen zurück und wäre ganz verschwunden, wenn nicht die lange Königsmantelschleppe gewesen wäre, deren Zurechtwerfung ihr be-

ständig zu tun gab. Und nun endlich die Nachtwandelszene! Von Grandiosem nichts und von Teilnahmeweckendem fast noch weniger. Eine fatale Frau, die sich verzerrten Gesichts durch die Gänge schleppt, und der gegenüber wir nur das ganz kleine, schadenfrohe Gefühl haben:

Siehst du wohl, mein liebes Lieschen,
Siehst du wohl, das kommt davon!

Und wie Labsal berührt uns die bald darauf erfolgende Meldung: „Die Königin ist tot." Diese Nachricht soll uns aber erschüttern, nicht erquicken.

Es entspricht sehr wenig meiner Neigung, einer ausgezeichneten, von den besten Intentionen erfüllten Künstlerin eine Kritik wie diese zum Christabend aufbauen zu müssen, aber die Schuld liegt schließlich doch an ihr, nicht an mir. Tu l'as voulu! Warum bleibt sie von solchen Rollen nicht fern? Warum will sie sich auf Gebieten versuchen, auf die sie nicht gehört? Ein Rückzug in ein anderes Rollenfach war ihr geboten. Gewiß, man kann nicht ewig Klärchen und Gretchen spielen. Indessen, es gibt geschickte, glückliche und selbst berühmte Rückzüge, die, so mein' ich, auch für Frau Niemann-Seebach im Bereich der Möglichkeit gelegen hätten. Sie versah sich aber in der Richtung und kam in eine verhängnisvolle Beresina-Nähe. (20. Dezember 1879.)



Therese Breitbach.

Das Abschiedsspiel der Frau Breitbach und alles, was es begleitete, zählte zu dem Rührendsten, was

ich durch all diese Jahre hin in der nicht immer erfreulichen Stellung eines Kritikers erlebt habe. Denn es bedeutete den Sieg schöner menschlicher Eigenschaften: der Offenheit, der Zuverlässigkeit, der Pflichttreue, der Tapferkeit und Herzensgüte (der Abwesenheit von Neid und Intrige ganz zu geschweigen) über all das andere, das in seiner Schwankendheit und Fragwürdigkeit, seiner immer größer werdenden Abhängigkeit von der Mode doch erst in zweiter Reihe steht. Gut gewesen sein ist immer was und überdauert die Windfahne Tagesruhm, die heute so steht und morgen so. Man spielte die „Grille" der Birch-Pfeiffer. Den ersten Kranz legte gleich nach Schluß des ersten Aktes Herr Liedtcke — wohl der Einzige noch, der vor beinahe dreißig Jahren das erste Auftreten der Frau Breitbach miterlebt hat — vom Parkett aus auf die Bühne nieder. Er war sichtlich bewegt. Dann vergingen der zweite und dritte Akt ohne Huldigungen; sie waren für den vierten, der die Hauptszene der alten Mutter Fadet bringt, aufgespart. Und am Schluß dieser Szene begann nun aus Logen und Parkett ein Kränzeregen, der sich, als der Vorhang nach dem vierten Akte fiel, wiederholte. Wahre Blumenkunstwerke, darunter als schönstes ein Rosenkorb, wurden auf die Bühne hinaufgereicht und alles, was mitspielte, sah sich bei der Einheimsung als Auxiliartruppe mit herangezogen. Dabei (nicht jedem glückt dergleichen) machte sich Landry Barbeaud (Herr Müller) vorzüglich. Er hatte sichtlich seine Freude daran und sah aus, als wär' er beim Erntefest in Cosse oder Le Priche. Dann trat Frau Breitbach, die sich inzwischen umgekleidet hatte, vor, um dem Publikum ihren Dank auszusprechen, was mit bemerkenswerter rednerischer Gewandtheit und dennoch ganz in der liebenswürdigen und bescheidenen Weise

geschah, die das Künstlerleben der Frau Breitbach ausgezeichnet hat. Der Abschied von einem Berufe, der sie nicht nur beglückte, sondern in zurückliegenden Zeiten reich an Erfolgen war, wird ihr bei noch voller Kraft zu künstlerischer Betätigung nicht leicht geworden sein; aber eben diese Kraft wird ihr auch die Fähigkeit leihen, sich des Lebens zu freuen, das ihrer harrt; und (ihr Gatte, der bekannte Maler, führt sie nach Italien) auf dem Trümmerfelde des Palatin, im goldnen Hause des Nero, wo die Führer mit langen Stangenlichtern die Deckenbilder beleuchten und auf der Klippe von Anacapri wird sie schmerzlos, so hoff' ich, all der Caligula-, Nero- und Tiberiusstücke gedenken, in denen mitzuwirken ihr vergönnt war. (26. Juni 1887.)



Johanna Jachmann-Wagner.

Frau Jachmann, die die königliche Bühne verläßt, hatte die Antigone des Sophokles als vorletzte Rolle gewählt. Ihre letzten Rollen, wenn sie nicht hinter sich selbst zurückbleiben wollte, mußten der Antike angehören, der griechisch-klassischen Sphäre, innerhalb deren sie als Sängerin wie als Schauspielerin einst ihre glänzendsten Triumphe feierte. Ihre große Seite weit über den Klang der Stimme oder über das geistige Verständnis hinaus war die Macht ihrer Erscheinung. Sie war von der Natur gebildet, um Hohes und Edles auszudrücken, um durch die Schönheit der Linien zu wirken; ihre Bedeutung lag nach der plastischen Seite hin. Was der

Bildhauer nach einem geistig von ihm Geschauten mühevoll bildet, das hatte sie. Sie brauchte sich die jedesmal darzustellende Gestalt nicht zu erobern, sie war diese Gestalt, und wenn von Schinkel gesagt worden ist, er sei innerlich ein nachgeborener Grieche gewesen, so war sie es trotz dem germanischen Blond äußerlich in Haltung und Bewegung. Sie wußte deshalb, was sie tat, als sie sich entschloß, in Rollen Abschied zu nehmen, die zu allen Zeiten ihre eigentlichsten waren. Sie übte dadurch nicht nur eine Art von Pietät gegen sich selbst, sie gewann auch eine Gelegenheit, sich dem Gedächtnis des Publikums am festesten einzuprägen. Denn über Wort und Ton hinaus, die verklingen, bleibt der dankbaren Erinnerung das Bild. (30. Dezember 1871.)

Dem vorletzten Auftreten der Frau Jachmann als Antigone folgte das letzte als Iphigenie. An diesen Namen, diese Gestalt knüpfen sich zwiefach die schönsten Erinnerungen der scheidenden Künstlerin, der Sängerin Glucks und der Schauspielerin Goethes, und so war es denn fast geboten, in einer Rolle Abschied zu nehmen, in der sie in allem, was Erscheinung angeht, noch auf lange hin ein Vorbild bleiben und in dankbarem Gedächtnis aller derer fortleben wird, die das Glück hatten, die hohe Gestalt an den Stufen des Dianatempels, ihres Tempels stehen zu sehen. Wie jetzt noch Enthusiasten unter uns wandeln, die nur gehobenen Herzens und mit Feierlichkeit von den Tagen der Bethmann oder der Crelinger sprechen so wird es nach dreißig Jahren eine andere alte Garde geben, die apodiktisch erklärt: nichts, nichts, nach der Jachmann keine Iphigenie mehr!

Einer Vorstellung, wie der vom Mittwoch gegenüber,

gibt es keine Kritik. Auch die rigoroseste Mutter wird in dem Momente, da sie von ihrer aus dem Hause scheidenden Tochter Abschied nimmt, nicht ein tränenerstickes „sitz' grade" sprechen; in solchem Augenblicke wird auch das leiseste Bedenken, die taktvollste Frage zur Taktlosigkeit. Vielleicht ist schon diese bloße Reflexion ein Verstoß.

(10. Januar 1872.)

Luise Erhartt.

Es war das letzte Auftreten Frau Erhartts vor ihrem Abgange von der Bühne, und das ausverkaufte Haus gab von vornherein Zeugnis von der Liebe und Verehrung, die das Berliner Publikum für die scheidende Künstlerin empfindet. Der Verlauf des Abends besiegelte es. Ich bekenne, daß ich Schillers Maria Stuart als letzte Rolle nicht glücklich gewählt fand. Man nimmt gern Abschied in Rollen, in denen man exzelliert hat, und zu diesen kann ich die schottische Königin nicht zählen. Andere Partien hätten günstiger gelegen; ich nenne aus frischer Erinnerung nur die Donna Diana. Aber meine Bedenken wurden schließlich doch besiegt. Wir müssen eben den Abend teilen, und wenn die Maria Stuart ihr letztes Auftreten war, so war der letzte Akt ihr allerletztes. Und in diesem letzten Akte durfte sie, wie seit Jahren, ihres Sieges sicher sein. Alles, was ihre künstlerische Persönlichkeit, der der Dämonismus, die alte Höllenmischung Blut und Lust immer gefehlt hat, von jeher ausmachte, fand hier noch einmal Gelegenheit sich zu be-

tätigen und die Herzen eines ihr mit seinen Sympathien vom ersten Augenblick ihres Auftretens an treu gebliebenen Publikums fortzureißen. Es war in der Tat, als erweiterte sich die Szene, als nähme das Parkett an dem Abschied von der „geliebten Königin“ teil. Was auf der Bühne gespielt wurde, setzte sich im Hause lebendig fort, aufrichtige Tränen fielen, und mancher war, der Hanna Kennedy beneidete und am liebsten mitgekniet hätte unter den Dienern und Dienerinnen. Als die Szene schloß, regte sich rücksichtsvoll keine Hand; wußte doch jeder, daß die drei Minuten Leicester, die noch in Sicht standen, keine Ewigkeit dauern konnten. Und nun endlich war der Sand durchs Glas gelaufen; der Vorhang fiel, und der bis dahin zurückgedämmte Enthusiasmus machte sich in schäumenden Kaskaden Luft. Wenn einst Perserpfeile den Himmel verfinsterten, so hier Kränze und Buketts. Immer mehr; letzte und allerletzte; und dann wieder von neuem. Die Scheidende sprach kurze herzliche Worte des Abschieds. Und als sie so dastand, halbversteckt in Kränzen und die Krone noch auf Haupt und Haar, glich sie einer blumengekleideten Flora, einer Königin des Sommers. Und so wird sie fortleben in unser aller Erinnerung: ein helles Bild, ein freundlicher Klang.

(31. Mai 1878.)

Marie Kahle-Keßler.

Eine Freude gewährte mir in Schillers „Kabale und Liebe“ die Lady Milford der Frau Keßler. Diese

Rolle lag ihr früher nicht glücklich, so wenig, daß sie sich ihrem eigenen Gebilde gegenüber, wenn ich recht unterrichtet bin, in kritischer Ablehnung und superiorer Haltung gefiel. Es gibt eben glücklich begabte Naturen, die, weil sie sich ihrer Gaben bewußt sind, nicht nötig haben, aus jedem Zahlpfennig einen Dukaten zu machen. Aber gleichviel wie Frau Keßler früher stand oder nicht stand, in diesem Augenblicke wird sie günstiger über ihre Lady Milford denken; und wenn dies nicht der Fall sein sollte, so hätte das oft zitierte „königlicher als der König“ sein Seitenstück gefunden, und sie wäre kritischer als die Kritik. Der Feind, mit dem Frau Keßler, sobald es „hohe Kunst“ galt, immer zu kämpfen hatte, war ihr Organ. Ihre Stimme, für den Salon vortrefflich, hat etwas ausgesprochen Modernes, worin prickelnder Reiz und nüchterne Prosa beständig um den Vorrang streiten. Gesellt sich aber, um dies Manko zu decken, noch eine Gemütlichkeit hinzu, die nicht echt ist und sich in jedem Augenblicke wieder selber ironisiert, so haben wir etwas, was „der Übel Größtem“ nahe kommt. Und dieser Art war Frau Keßlers Organ, wenn ihr oblag, außerhalb ihrer Lustspielsphäre zu wirken. Aber das sind tempi passati. Mit Hilfe klarer Erkenntnis steckt sie sich das Ziel, und mit Hilfe starken Willens ruht sie nicht eher, als bis das vorgesteckte Ziel erreicht ist. Und befrag' ich ihre Lady Milford, wie sie sich während der großen Szene des zweiten Aktes gab, so ist dies Ziel fast erreicht. Nur an ganz wenigen Stellen, wie zum Beispiel in der Szene mit dem Kammerdiener (II. Akt, 2. Szene), ließ ihr Organ sie vorübergehend im Stich. „Armer alter Mann, sie werden wieder kommen“ — in diesem Mitleidssatze wurde wieder jener dünne Gemütlichkeitston hörbar, dem nicht die volle Börse,

sondern die kleinste Münze darin entsprochen hätte. Zwei andere Stellen und zwar in dem Gespräche mit dem Major fand ich falsch in der Auffassung: „Ich floh nach Deutschland und hatte nichts als dieses Familienkreuz, das meine sterbende Mutter mit ihrem letzten Segen mir in den Busen steckte;“ und gleich danach: „Und phantasierte, ob dieses Wasser oder meine Leiden das Tiefste wären.“ Beides wurde mit einer Mischung von Sentimentalität und Emphase gesprochen. Dies scheint mir aber unzulässig. Vornehme Damen, soweit meine Kenntnis innerhalb dieser Sphäre reicht, gehen mit gewollter Leichtigkeit über solche Punkte weg.

(18. März 1882.)



Hedwig Niemann-Raabe.

Das Auftreten in zwei sehr verschiedenartigen Rollen an einunddemselben Abend gab Gelegenheit, innerhalb weniger Stunden die Forcen und die Schwächen in dem Spiel der Frau Niemann-Raabe, die Bedeutung und die Begrenzung ihres schönen Talentes kennen zu lernen. Sie übt mit glücklichstem Erfolg die schwere Kunst natürlich zu sein und verfügt in Ton und Mienenspiel, vor allem auch in der ganzen Skala der Bewegungen von Hand, Arm und Körper über einen hinreißenden Humor. Es ist mir nicht wahrscheinlich, daß in diesem Augenblick von irgendeiner deutschen Schauspielerin die Margarete in Ifflands „Hagestolzen“ besser

gespielt werden kann als von Frau Niemann-Raabe. Das Publikum schien diese Empfindung zu teilen; vom ersten Moment ihres Auftretens an begleitete sie der lebhafteste Beifall, der eben so natürlich und guter Laune war wie das Spiel, das ihn hervorrief. Es will mich aber freilich fast bedünken, als ob unter allen erdenkbaren Rollen die Rolle der Margarete der Künstlerin am günstigsten läge. Nicht nur all ihre Tugenden können sich hier entfalten, nein, auch ihre Schwächen finden durch die Eigenart der Rolle Gelegenheit, sich in Tugenden zu verkehren. Frau Niemann-Raabe hat ganz und gar den Charakter der petite bourgeoise und zwar aus der bekannten ländlichen Abzweigung dieser großen Familie; sie ist die Jenny des älteren englischen Romans; sie ist die junge Pächtersfrau par excellence, drall, rotbäckig, voll Heiterkeit und Mutterwitz. Dies alles ist nun unzweifelhaft sehr reizend, aber die Scheidelinien sind scharf gezogen, und wo das Kunigondentum anfängt, hört das Jennytum auf noch länger ausreichend oder wohl gar entzückend zu lsein. Der Aristokratismus bezeichnet die Grenze für das Talent der Künstlerin. Selbst die nur spärlich damit ausgestattete Rolle der Adelheid v. Rosen in Wilbrandts „Jugendliebe“ hat immer noch zu viel davon, um in Frau Niemann-Raabe ihre vollgültige Vertreterin zu finden. Was in der Rolle Adelheid ist, glückte, was darin v. Rosen ist, glückte nicht. Unsere eben von uns geschiedene „kleine Schratt“ traf diesen Teil der Rolle glücklicher. Sie war mädchenhafter und vornehmer. Aber vergessen wir nicht, ihre gefährlichste Konkurrenz hatte sich doch Frau Niemann-Raabe in und durch sich selber geschaffen — ihre Margarete duldete keine Adelheiden neben sich. Der glänzende

Erfolg in der einen Partie verursachte einen leisen Rückgang in der andern. (5. April 1873.)

Die Elfriede der Frau Niemann-Raabe in Benedix' „Aschenbrödel" erntete abwechselnd den reichen und den gemäßigten Beifall, der ihr in den Rollen der Margarete und der Adelheid zuteil wurde. Das ersichtlich aus Kennern zusammengesetzte Parkettpublikum trennte mit feinem Sinn das Gold von dem bloß Vergoldeten und unterschied zwischen der Kunst, die aus der Natur, und der, die eben nur aus Kunst geboren ist. Das Naive, das Humoristische, das Schelmische — letzteres mit Ausnahme einer gelegentlichen Art zu lachen, die etwas zu stark ins Kokette hinüberspielt — handhabt Frau Niemann-Raabe mit Meisterschaft. Ihre Stimme hat überall da, wo ein heiterer Geist und ein gesundes Herz die Sprache führen, etwas Hinreißendes und beherrscht die Empfindung der Hörer, die sich einer entzückenden Rührung hingegeben fühlen. Aber sonderbar zu sagen, so gut die Künstlerin den Ton des Kindlichen zu treffen weiß, sie trifft nicht mit gleichem Glück den Ton des Mädchenhaften. Deshalb gestaltete sich ihre Elfriede, solange diese das Pensionsaschenbrödel war, zu einer vollkommenen Leistung, büßte aber an dieser künstlerischen Vollkommenheit von dem Augenblick ein, da sich die erste Mädchenliebe in diesem Kinderherzen zu regen beginnt. Von besonderem Interesse war mir der vierte Akt. Hier wurde das, was Frau Niemann-Raabe kann und nicht kann, scharf nebeneinandergestellt. Erwachend unter Verhältnissen, die sie schwanken lassen, ob sie in der Wirklichkeit oder in einer Feenwelt lebe, gab sie das glückliche Kind, dem sich das ganze Dasein zu einem Märchen gestaltet, voll unwiderstehlicher Gewalt; aber

unmittelbar darauf, wie sie ihrer feenweißen Gaze entkleidet, als Gräfin Buchenthal erscheint, um in modischer Robe ihren Pensionsfreundinnen etwas Angenehmes zu sagen, war ein gut Teil ihres Zaubers von ihr gewichen. Ein gewisses Prosaelement schlug plötzlich durch, und die Szene gewann ein Ansehen, als wäre man nicht zur Verlobung, sondern zur Taufe erschienen.

(8. April 1873.)

Die Rolle des Lorle in Charlotte Birch-Pfeiffers „Dorf und Stadt" liegt sehr günstig für Frau Niemann-Raabe, weil sich der Übergang aus dem Dorf in den Salon nur äußerlich vollzieht, und der Inhalt des Stückes nichts ist als der Sieg einer liebenswürdigen Natur über alle Versuche und Versuchungen einer Welt von Formen und Etikette. Während im „Aschenbrödel" der Moment nicht allzu gelungen war, da sich Elfriede als Gräfin Buchenthal entpuppt und als Komtesse ihre erste Karte abgibt, kommt die Frau Professorin ihrem „Herrn Fürschten-Durchlaucht" gegenüber gar nicht in die Lage, etwa zu erhebenden höfisch-professorlichen Ansprüchen nicht genügen zu können, weil ihre Aufgabe eben darin besteht, auch im Staatskleid das Lorle zu bleiben. Die Rolle verlangt alles das, was Frau Niemann-Raabe hat, aber auch nicht mehr: jenes Volks- und Kindergemüt, das aus dem Weinen ins Lachen springt und umgekehrt. Einfalt und Mutterwitz, Treuherzigkeit und Schelmerei, wie es die Elemente sind, aus denen sich der Charakter des Lorle zusammensetzt, so sind es auch die, über die die Künstlerin eine volle und vollendete Verfügung hat. Ihr vorzüglichster Zauber ist ihre Stimme; sie hat jenen zu Herzen gehenden Ton,

in dessen Ausgelassenheit nie ganz ein Weinen und in dessen Traurigkeit nie ganz ein Lachen erstirbt.

(16. April 1873.)

Margarete, Elfriede, Lorle — damit scheint der Kreis geschlossen. Was hinzukommt, sind dieselben Gestalten unter anderem Namen, Mischgestalten aus allen dreien. Die Begabung, innerhalb dieses Dreiecks sich zu bewegen, ist außerordentlich groß, und die Kunst, die alles getan hat, um diese natürliche Begabung bis zur Meisterschaft auszubilden, ist fast noch größer. Alles ist berechnet und erwogen, aber mit so feiner Beobachtung der Natur, mit so scharfer Erkenntnis der eigenen Mittel, daß das Berechnetste zugleich zum Natürlichsten wird. Die Naivität als Destillat des Kalküls.

Bei der Margarete (in den „Hagestolzen") hat man diesen Eindruck ganz rein; der künstlerische Triumph ist vollständig. Der Margarete am nächsten kommt Lorle. Bei der Elfriede („Aschenbrödel") und ebenso bei der Else in Wilbrandts „Malern" treten Schwächen hervor, die teils in der Persönlichkeit der Künstlerin, teils in den Formen liegen, in die sie ihre Naivität kleidet. Von beiden kann man dasselbe sagen, das nämlich, daß ihrer Anmut ihre Begrenztheit entspricht. Bis zu einer bestimmten Stelle reichen sie nicht nur aus, sondern bezaubern sie geradezu; wird diese Stelle aber überschritten, oft nur um einen halben Schuh, so empfindet man plötzlich, daß weder die Persönlichkeit noch jene bestimmten Naivitätsäußerungen länger passen wollen. Es handelt sich dann nach wie vor um Naivität, aber auch um einen andern Ton, eine neue Ausgestaltung derselben; und ein Zurücklegen des Oberkörpers, legere Bewegung des linken Fußes, ein schelmischer Seitenblick,

lauter Dinge, die wie manche ähnliche in der einen Rolle entzücken, versagen in der andern den Dienst.

Ein hervorstechender Zug in dem Spiel der Frau Niemann-Raabe ist das gleich glückliche sich Bewegen in Kontrasten, das Überspringen aus einer Stimmung in die andere. Lachen und Weinen, der Ton der Unschuld und der Koketterie — sie beherrscht beides und spielt meisterhaft mit diesen Gegensätzen. Sie geht aber doch, wie mir scheinen will, namentlich in Ausbildung und Formengebung des letzterwähnten Gegensatzes gelegentlich zu weit. Man darf nicht den Schlangenring im rotblonden Haar plötzlich aufzüngeln sehen. Das macht erbangen; er, der es sah, kann es nicht wieder vergessen; und der Moment, der den Zauber kenntlich machte, wird nun zugleich auch zu dem Momente, der den Zauber bricht. (19. März 1874.)



Clara Ziegler.

Wieder, wie „mit jedem jungen Jahr“, erschien vor ausverkauftem Hause, was so ziemlich das Gegenteil von „armen Hirten“ bedeutet, Medea schön und wunderbar. Der erste Akt wurde ruhig hingenommen; gut Ding will Weile. Dann aber begann ein Beifall, der sich auf der augenblicklich herrschenden Thermometerhöhe zu halten trachtete. Dieselbe Glut draußen und drinnen. Nach dem zweiten Akte wurde der Gast viermal gerufen; ein, wie mir Kenner versicherten, in den Theaterannalen einzig dastehender Fall. „Dreimal ist preußisch Recht“, heißt es auch in Hervorrufssachen.

Wir haben also einen vollständigen Sieg zu verzeichnen; Erscheinung, Haltung, Stimme nahmen Parkett und Parterre im Sturm. Von den Montagnards ganz zu schweigen. Ein solcher Sieg kann nie und nimmer ein bloßer Zufall sein oder gar ein Irrtum der Weltgeschichte, wie die Franzosen unsere siebziger Siege anzusehen belieben; eine Kraft ist nötig, um derartig über die Herzen zu triumphieren. Aber so groß und so unzweifelhaft diese Kraft ist, die Frage ist nicht zurückzudrängen, ob die vorhandene reiche Begabung richtig verwandt wird, ob sie die richtigen Wege geht. Und die Antwort lautet: nein!

Wenn vor dreißig Jahren und mehr mit einiger gedanklicher Kühnheit über Fanny Elsler geschrieben wurde: sie tanzt Goethe, so darf man füglich von Fräulein Ziegler aus München sagen: sie spielt Kaulbach. Ihr ganzes Auftreten wirkt wie die Treppenhausbilder im Museum. Rechts zieht die Christengemeinde Palmen tragend und Psalmen singend in die Freiheit, links entflieht der ewige Jude, im Hintergrunde brennt Jerusalem, und der Hohepriester zückt das Dolchmesser zum Stoß in die eigene Brust. Die Ähnlichkeit ist frappant. Liegt es an München? Ist dies die Stätte, wo nach einem erst noch zu findenden Entwicklungsgesetz eine blendende, aber in die Irre gehende Kunst geboren werden mußte, jene Kunst, die das Auseinanderfallen von Schönheit und Wahrheit bedeutet? Der Mensch soll nicht arabeskenhaft verbraucht werden, bloß mit Rücksicht darauf, ob die Form an sich gefällig wirkt. Es kommt nicht darauf an, ob dieser vor- oder zurückgebeugte Körper, ob diese Kopf- oder Armhaltung rein äußerlich innerhalb der Schönheitslinie liegt, sondern darauf, ob diese Linie dem innerlichen Hergang entspricht, ob sie wahr ist. Diese

Wahrheit hat weder Kaulbach noch Fräulein Ziegler. Ein gewisses corriger la nature zieht sich durch die Kunst des einen wie der andern, wobei schließlich alle Natur überhaupt zu Grunde geht. Hat man diesen Kardinalfehler erst einmal entdeckt, sei es mit dem Auge oder mit dem Herzen, so ist die Entzauberung da. Eine Kühle, ja mehr als das, ein immer lebendiger Verdacht wird in uns geboren, der uns auch an dem unbedingt Gelungenen herumzweifeln und schließlich mit Recht oder Unrecht die Anfänge der Krankheit überall erkennen läßt. Wie schön beispielsweise (im zweiten Akt) das halb abgewandte Lauschen Medeas auf die Botschaft des Herolds, wie schön der Moment, da sie ihr Haupt in ihren Mantel hüllt. Und doch selbst hier, wo eine vollendete äußere Formenschönheit zu uns spricht, wird man von leisen Anflügen des Theatralischen, also des Unechten berührt. Dieser Zug des Unechten spiegelt sich wie in der Plastik dieser Künstlerin so auch in ihrer Deklamation, und eingestreut in das wunderbar Schönste von Macht und Wohlklang der Stimme, von Zorn und Schmelz der Seele find' ich ganze Sätze, Zeilen, Wörter, die mir den Forderungen ihres innerlichen Lebens nach völlig auf den Kopf gestellt erscheinen. Das Publikum und das heutige mehr denn je steht unter dem Einfluß der äußeren Mittel, aber die Kritik kann von der Frage nach einer tieferen Berechtigung des Gebotenen nicht absehn und darf ihr Urteil nicht nach der Stärke des rein sinnlichen Eindrucks bemessen. Die Zeit wäre sonst da, wo jeder türkische Teppich den großen Schüler Peruginos aus dem Felde schlägt.

Ich habe geglaubt so sprechen zu müssen. Daß ich dabei mit dem längsten Maßstab maß, braucht einer Künstlerin gegenüber, die die Pfade der Rachel und

Ristori wandelt, nicht erst hervorgehoben zu werden. Solchem Lob und Tadel gegenüber muß der Leser den guten Willen haben, richtig zu interpretieren. Das bloße „Jason, ich weiß ein Lied“ wiegt im Munde der Ziegler ganze Künstlerschaften auf. Alles hat sein Maß und wird nach diesem Maß gemessen. Und wer für die Garde Friedrich Wilhelms I. zu kurz befunden wurde, kann immer noch ein Riese sein. (16. Mai 1872.)

Es ist ein chaotisches Durcheinander von Echtem und Unechtem, von Richtigem und Falschem, von Hinreißendem und Abstoßendem, von Rührendem und Verzerrtem, von Einfachem und Maßlosem. Dennoch ist ihr Spiel eine Kolossalleistung. Es ist allerpersönlichst meine Schwäche, aber auch meine Stärke, mich um Doktrinen nicht allzuviel zu sorgen und in letzter Instanz den Mut zu einem einfachen Appell' an mein Herz zu haben. Mein Herz aber sagt mir: hier lebt eine Kraft, die ich über alles Kunstgesetz hinaus, ja diesem zum Trotz in ihrer vollen subjektiven Berechtigung anerkennen muß. Denn das Schönheitsgesetz, wenn es auch in der Kunst am höchsten berechtigt ist, ist doch nicht alleinberechtigt, und es hat zu allen Zeiten Schöpfungen in Dichtung, Plastik, Architektur gegeben, die das Höchste und Tiefste im Menschenherzen berührt haben, ohne eigentlich schön zu sein. Ich las noch vor wenigen Tagen in einem Reisebericht, es sei nichts Ungewöhnliches, daß unbefangene, in den Kristallpalast zu Sydenham eintretende Personen zu Tränen gerührt würden. Und vor die neuen englischen Parlamentshäuser gestellt, die sozusagen von Fehlern wimmeln, würd' auch ich mich durch diesen chaotischen, mit allerhand Häßlichem und Ridikülem beklebten Bau immer wieder viel mehr gefesselt

und nach oben gezogen fühlen als durch ein halbes Dutzend Schinkelscher Schönheitsbauten. Es fehlt mir keineswegs an dem Auge, um einzusehen, daß die Neue Wache schöner ist als Westminster-Palace, dennoch verschwindet jene neben diesem. Es gibt auch innerhalb der Kunst noch ein Rätselvolles, Unberechenbares, jenseits des Schönheitsgesetzes Liegendes, das, wo es in die Erscheinung tritt, unter Umständen die Kunst mehr fördert als schädigt oder, wenn dies zu viel gesagt sein sollte, wenigstens die künstlerische Wirkung eher mehrt als mindert. Von diesem Freiwandelnden, Elementaren, kein Gesetz als sich selbst Kennenden hat Fräulein Ziegler ihr gerüttelt und geschüttelt Maß. Es steht ihr nicht das Recht zu, das Gesetz umzustoßen; das Gesetz bleibt; aber es steht ihr vielleicht das Recht zu, für ihre Person das Gesetz zu überschreiten. Sollten andere ihr folgen wollen, so wär' es Untergang. Aber so gut wie dafür gesorgt ist, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen, so gut ist auch dafür gesorgt, daß das Haus Ziegler keine Deszendenten hat. Es steht auf zwei Augen. Eine Naturerscheinung, die kommt und geht. (5. Juni 1872.)

Alle Kometen und Planeten haben die Eigentümlichkeit, sich in der Ellipse, will sagen in der Kreislinie mit zwei Brennpunkten zu bewegen. Zu diesen großen Wandelsternen gehört auch Fräulein Clara Ziegler, und die zwei Brennpunkte ihrer Bahn heißen Kaulbach und Edda oder, was dasselbe sagen will, Unnatur und Übernatur. Wenn sie in das Sternbild der Brunhild tritt (und damit sei mein ohnehin gewagter Vergleich erschöpft), so ist sie dem Übernatürlichen, dem Eddapunkt am nächsten.

Fräulein Zieglers beste Rollen sind jene Gestalten,

die hoch über Menschliches hinausragen. So hat sie als Medea einige ihrer größten Momente, und nur die Brunhild stell' ich als ein Ganzes noch höher. Ich finde den Grund in zweierlei. Einmal darin, daß die Brunhild (von Geibel), weil seltener gespielt, der Künstlerin mehr eine Feiertagsrolle geblieben ist, andererseits darin, daß wir für die Medea trotz ihrem vielbetonten Gegensatze zum Griechentum doch immer einen der griechischen Welt entlehnten Maßstab mitbringen, während wir an die Brunhild maßstablos herantreten. Wir haben für die Kolchistochter allenfalls noch ein Gesetz, für das Königskind vom Isenstein aber nicht mehr und schreiben deshalb der Repräsentantin dieser völlig unkontrollierbaren Gestalt ein gewisses Recht zu, mit ihrer Rolle zu machen, was ihr beliebt. Brunhild! Wir haben nur ein unklares Bedürfnis, etwas Riesenjungfrauhaftes, eine Hünin an uns herantreten zu sehen, wobei es schließlich gleichgültig ist, ob die Sprecherin den Accent auf die erste oder letzte Silbe legt, ob sie die Beiwörter richtig oder falsch betont. Sie kann uns den Gefallen tun, es nach unsren klein-modernen Herzenswünschen einzurichten, aber wenn sie dies verschmäht, so haben wir kein Recht, mit einer übernatürlichen Erscheinung, die einen Mühlstein dreißig Schritt weit schleudert, wegen einer solchen Kleinigkeit ins Gericht zu gehen. Wir wollen Kraft sehen, nicht Korrektheit. Wir wollen Donner hören, ohne Rücksicht darauf, ob es richtig donnert oder nicht. Zuletzt ist Donner immer richtig.

Partien dagegen, die im Spiel des Fräulein Ziegler einen sehr gemischten Eindruck machen, sind die Iphigenie und die Jungfrau von Orleans. In beiden stellt sie ihr Bestes neben ihr Verfehltestes. Es ist nicht möglich, das berühmte „Vernimm, ich bin aus Tantalus Geschlecht"

und die nun folgende Schreckenserzählung in theatralisch äußerlicherer Weise vorzutragen, als es Fräulein Ziegler tut. Ebenso ist keine maskenballartigere Hirtin von Dom Remy denkbar als die Zieglersche Johanna während des ganzen ersten Akts. Dagegen gelingt ihr das Parzenlied, an dem so viele scheitern, durchaus, und der vierte Akt der Jungfrau gibt ihr Gelegenheit, in Deklamation ein Vorzügliches, in stummem Spiel ein Vollendetes zu leisten. Diese Dinge waren es, die mich nach ursprünglich entschiedenster Ablehnung zuerst stutzig machten und zwar zu Gunsten der Darstellerin. Daß Fräulein Ziegler ein tiefes Verständnis für das Parzenlied haben sollte, ist nicht anzunehmen; aber sie hat ein Etwas, was unter Umständen über all unsere Verstandesarbeit hinausgeht, sie hat Ahnungen im Gemüt. Hier vielleicht liegt ihre Größe, hier vielleicht das Geheimnis ihrer Macht. Einem Naturzuge folgend, über dessen Recht oder Unrecht sie nicht lange grübelt, trifft sie's oder trifft sie's nicht. Oftmals (dies sei zugestanden) nicht. Aber wenn sie es trifft, so wird eine Wirkung geboren, neben der alles Anstudierte, auch das Beste und Geklärteste verschwindet.

Es verbleibt noch eine dritte Gruppe von Rollen: die historische, zu der man die Jeanne d'Arc, in der das Wunderbare prävaliert, nicht gut zählen kann. Innerhalb dieses Zirkels ist Fräulein Ziegler unzweifelhaft am schwächsten. Man kann nicht leicht etwas Schwächeres sehen als ihre Elisabeth in Laubes „Essex". Das Charakterbild, das sie von der großen Tochter Heinrichs VIII. gibt, verhält sich zur Wirklichkeit, wie sich die Profile beider, der Königin und ihrer Darstellerin, zueinander verhalten. Konvex und konkav; volle Gegensätze. Alle Schwächen ihrer Kunst treten einem hier entgegen, vor allem die Unmöglichkeit,

etwas anderes zu geben als sich selbst. Bei allem, was jenseits oder außerhalb des Historischen liegt, hat dies sich selbst Geben nicht immer, aber doch vielfach eine Berechtigung. Wer mag den strikten Beweis führen, daß es anders war, als es uns da oben von der Bühne her entgegentritt? Aber die Königin Elisabeth ist weder eine Schöpfung dichterischer Phantasie noch ein Gebilde sagenhafter Vorzeit. Keine dreihundert Jahre gingen seit ihrem Tod ins Land. Sie lebte wirklich; sie liegt in Marmor auf ihrem Sarkophag in der Kapelle Heinrichs VIII., und wie sie war und unter ihrem Volke wandelte, das ist uns in fünfzig Bildern und hundert Schriften aufbewahrt geblieben. Mit einer solchen Gestalt ist nicht instinktiv aus bloßem dunklem Drange heraus leicht und rasch fertig zu werden; da helfen keine Ahnungen; da heißt es Fleiß und Fleiß und nochmals Fleiß. Hier ist ein Fall gegeben, wo jede natürliche Begabung, auch die größte scheitert, wenn nicht Studium das Ingenium begleitet. Wie groß war in dieser Rolle die Ristori! Die alte Queen Beß, hager, schlauäugig, roten Haares, schien von den Toten auferstanden. Es war ein Realismus, der beinahe spukhaft wirkte.

Von dieser Kunst des historischen Gestaltens findet sich bei Fräulein Ziegler keine Spur. Sie gibt sich selbst; und im Gegensatz zu allem, was wenigstens im engeren Sinne Kunst bedeutet, ist sie am größten da, wo sie ihre Seele nachtwandeln läßt. Über das schmale Brett hin schreitet sie nicht durch eigne bewußte Kraft, sondern wie durch ein Wunder getragen. So mächtig sie ist, ein Mondstrahl hält sie. Lassen wir sie. Durch Anrufen werden die Nachtwandler wohl gefährdet, aber nicht geheilt.

(19. Juni 1872.)

Die schauspielerische Kunst des Fräulein Ziegler besteht darin, daß sie sich coûte que coûte unserer Sinne bemächtigt. Sie steht starr und feierlich da wie eine Göttin oder springt auf wie eine Löwin; sie wickelt sich in ihren Mantel oder schleudert ihn fort; sie donnert oder schmilzt hin in Tönen — alles nicht nur höchst wirkungsvoll, sondern auch an und für sich vollendet. Ginge man nun in das Theater, um sich — etwa wie man in einem Musterbuche nachschlägt — eine Anzahl verschiedener Affekte vorführen zu lassen, so müßte man dies virtuose Abspielen von Gegensätzen bewundern. Der Zweck des Theaters ist aber ein anderer, und bestimmten durch die Dichtung gegebenen Situationen gegenüber stellt man bekanntlich die Forderung, daß die dargestellten Affekte auch der darzustellenden Situation entsprechen.

(13. Oktober 1877.)

Fräulein Ziegler ist eine Kalamität; man kann sich indes solche einseitig beanlagten und ausgebildeten Talente gefallen lassen, solange sie Unika bleiben. Es läßt sich dann sagen: lernen wir das Eine von ihnen, was sie verstehen, und schließen wir die Sinne gegen all das Schiefe und Törichte, was jenes Eine begleitet. Soll aber eine Zieglersche Schule gebildet, soll uns der bare Unsinn einem bloßen Ton, einer Stellung, einer Bewegung zuliebe aufgezwungen werden, will sich diese von der Dichtung losgelöste, bloß auf eine oberflächliche Tableaux vivants-Wirkung gestellte Kunstmanier als gleichberechtigte Kunst geben, so muß man sie perhorreszieren. Sie bedeutet Verfall und zwar einen allertraurigsten, weil geistlosen.

(28. November 1877.)

Ein philosophischer Freund sagte mir einmal, nichts sei falscher als der Glaube, daß die Formen, in denen sich unser Leben bewege, sehr reich und mannigfaltig seien; er reise viel und könne mir auf das bestimmteste versichern, daß z. B. eine Konversation zwischen Berlin und Leipzig höchstens ein Doppelgleise habe, gerade wie die Bahn selber. An diesen Satz werd' ich durch das Spiel der Frau Clara Ziegler beständig erinnert. Immer die gleichen oder doch sehr ähnlichen Gerichte, die nicht in ihren Zutaten, sondern nur in der Reihenfolge dieser Zutaten verschieden sind, etwa wie das Eiweiß, je nachdem es etwas früher oder später geschlagen oder ungeschlagen in die Form oder Pfanne kommt, ein paar kleine kulinarische Variationen schafft. Die Frau Clara Zieglerschen Zutaten sind bald aufgezählt: ruhige Stellung an einer dorischen Säule, königliches Herabschreiten von einer höheren oder niedrigeren Freitreppe, Stellung am Stuhl, Stellung am Altar, Griff in die Saiten einer Leier, Manteldrapierung, elegischer Hinschmelzungs-, ernstrollender Donner- und jäh einschlagender Verzweiflungston. Was etwa noch dazwischen liegt, bedeutet nicht viel. Es ist das Äußerlichste, zugleich auch das Stereotypste, was ich auf der Bühne kennen gelernt habe. Frau Clara Ziegler ist offenbar nicht an ihrem eigentlichsten Platz: im heroischen Ballett, an der Stelle, wo sich Klio und Terpsichore die Hand reichen, hätte sie Wunderdinge geleistet und Aufgaben gelöst, wie sie vorher auf dem entsprechenden Gebiete vielleicht niemals gelöst worden sind. Aber an den Scheideweg gestellt entschied sie sich statt für die mimisch-plastische für die dramatische Kunst und inaugurierte dadurch eine neue Ära der hohen Tragödie, der nicht nur die Seele, sondern auch das Verständnis fehlt. Dies mag manchem übertrieben oder

gar gehässig erscheinen; es ist aber umgekehrt eher ein zu milder als ein zu harter Ausdruck. Wenn Oxenstjerna sagen durfte: „Du glaubst gar nicht, mein Sohn, mit wie wenig Verstand die Welt regiert wird," so läßt sich mit noch viel größerem Rechte sagen: Du glaubst gar nicht, o Publikum, mit wie wenig Verstand die Gestalten des griechischen Trauerspiels (vor allem aber die den Häusern Ödipus und Agamemnons entstammenden Weiblichkeiten) tragiert zu werden pflegen. Frau Clara Ziegler spielte diesmal die Phädra (von Racine). Phädra ist eine Tochter des Minos. Was der erst sagen würde, wenn er zu Gericht zu sitzen hätte!

Es ist mir leid, einem berühmten Gast, einer liebenswürdigen Dame gegenüber immer wieder und wieder diese Sprache führen zu müssen; aber ich halt' es anderseits für meine Pflicht, gegen den Ziegler-Enthusiasmus zu protestieren und die Vorstellung, soweit es in meiner Kraft liegt, nicht aufkommen zu lassen, als habe man in unserer Mitte hundert Jahre nach Goethe schöne plastische Stellungen von hoher dramatischer Kunst nicht zu unterscheiden gewußt. Die schönen Stellungen hat Frau Clara Ziegler, die hohe Kunst hat sie nicht. Fräulein Clara Meyer — „unsere Clara", wie die Bankiers sagen — ist auch nicht auf dem eigentlichsten Terrain zwischen dem Ilissos uud Kephissos zu Hause, nichtsdestoweniger kommt sie dem griechischen Ideal in Haltung, Profil und Stimme um vieles näher als die Königstochter aus Kolchis. (31. Mai 1879.)

Clara Meyer.

Fräulein Meyer gab in Töpfers „Hermann und Dorothea“ die Dorothea mit der ihr eignen Anmut. Aber man wird von dieser Anmut sagen dürfen, daß sie mehr in ihrer Erscheinung, in der Gesamtheit ihrer natürlichen Mittel (wohin auch die Stimme gehört) als in ihrer Kunst wurzle. Sicherlich ist sie bemüht gewesen und noch bemüht, ihrer natürlichen Anmut eine künstlerische zu gesellen oder jene durch diese zu steigern, aber es ist ihr mit diesen Bemühungen nicht recht oder wenigstens nicht vollkommen geglückt, und so lassen sich in ihrem Anmutsspiele beständig zwei Strömungen unterscheiden: eine natürliche, die wohltut und erquickt, und eine zurechtgemachte, die nicht erquickt und mitunter sogar verdrießt und ärgert. Über ihre natürliche Kunst ist kein Wort weiter zu verlieren, hier bin ich ganz und gar Huldigung; aber ihre sozusagen künstliche Kunst ist in der Entwicklung gestört und an einem ganz bestimmten Punkte fixiert worden, von welchem Punkt aus sie nun mit einer Art von Unerbittlichkeit zu uns spricht. Ein ewig blauer Himmel, kein Tropfen Regen, nach dem das Land dürstet, und schließlich wirft sich der alte Steppenkönig nieder und beut sich selbst den Himmlischen als Opfer dar; aber die Sonne scheint weiter und das unglückliche Volk schmachtet und murrt und weint. Und nur die Sonnenanbeter (die Fanatiker) halten aus. Es war nicht in der Rolle der Dorothea, daß dieser ewig blaue Himmel in seiner unerbittlichsten Unerbittlichkeit über uns stand (ich hab' ihn schon ganz anders blauen sehn), aber doch war es eben diese Rolle, die mich wieder recht stark empfinden ließ, wo die wirklichen und echten, und wo die nur ein-

gebildeten und unechten Vorzüge dieser Künstlerin zu suchen sind. Je statuarischer sie auftritt, je mehr sie sich bloß als Bild gibt, desto reiner ist der Eindruck. Beginnt sich nun aber das Bild zu beleben, so glückt diesem belebten Bilde das schlichteste Wort am besten; von dem Augenblick an jedoch, da sich die Künstlerin ihre Spieldose näher rückt und an das Federchen drückt, das über ihre gesamte süße Melodie verfügt, ist es mit dem Zauber vorbei. Wir hören dann das, was wir schon kennen und dem mit immer erneutem Interesse zu folgen wir nicht mehr in der Lage sind. Als Dorothea war sie da am vorzüglichsten, wo sie schwieg oder doch fast schwieg: in dem Momente, da sie mit den beiden Krügen zum Brunnen geht, wie sie Hermann wiedererkennt, wie sie Platz nimmt auf dem Brunnenrand und auf einfache Fragen einfach Antwort gibt.

(15. November 1882.)

Fräulein Clara Meyer hat mich ein paar Ausnahmen abgerechnet kaum jemals hingerissen; es fehlt ihr an Innerlichkeit, an tieferem Verständnis, an Wandlungskraft, aber sie hat den Charme der Erscheinung, und viel hundertfach im Laufe der letzten zehn Jahre hat ihr Bild einen stillen Zauber auf mich ausgeübt. Und dieses stille Wirken, ehe noch ein Wort gesprochen wird, ist von hohem Wert; dem großen Publikum bedeutet es beinahe alles und auch der Kritik bedeutet es viel. Denn die Majorität der Rollen ist weit mehr auf diesen Charme der Erscheinung als auf die Lösung großer nur durch Herz und Geist zu bezwingender Aufgaben gestellt. (14. Mai 1885.)

Richard Kahle.

Auf so schlechten Fundamenten die reale Herrschaft des Franz in Schillers „Räubern“ ruht, auf so guten ruht die künstlerische seines Darstellers. Es ist eine Reihenfolge allerglänzendster Szenen. Was ich am meisten bewundere, ist die reiche Nuancierung, die beispielsweise die nach meinem Gefühl viel zu lang ausgesponnenen Angstszenen des fünften Akts einzig und allein vor dem Eindruck der Langenweile bewahrt. Wenn Kürze die Seele des Witzes ist, so ist Kürze auch die Seele des Schrecks, des Schauders, des Gespenstischen; wird einem zuviel davon vorgesetzt, so schlägt — im Leben oft, in der Kunst immer — der ganze Gruseligkeitsapparat in sein Gegenteil um. Herr Kahle hilft durch ein Herausarbeiten immer neuer Stimmungsmomente einem über das bedrohliche kein Ende Nehmen hinweg. Vielleicht ist der Franz Moor niemals so reich gespielt worden, und wenn uns eben noch das sichere Werfen und Fangen von drei Messern entzückte, so werden, ehe wir's uns versehen, aus den drei Messern fünf und aus den fünfen sieben. Immer neue Geschicklichkeiten, immer neue Wunder. Das Bewundernswerteste aber bleibt die Verquickung des Heterogenen, das a tempo hervortreten Lassen der entgegengesetztesten Empfindungen: Angst, Hoffnung, Freude. Die Kunst kann darüber nicht hinaus. Aber wenn sie auch nicht weiter kann, so kann sie doch vielleicht höher. Nach der technisch-virtuosen Seite hin ist die Grenze des Möglichen erreicht, nicht so nach der Seite der letzten und tiefsten Charaktererfassung. Herr Kahle charakterisiert in einem fort, er packt zehnerlei Wurzelfaserwerk, aber die geheimnisvoll verborgene Lebensstelle, wo das

Vielgestaltige in Einheit ruht, diesen letzten Wurzelpunkt, aus dem alles andere aufsprießt, den hat er nicht erfaßt. Hätt' er es, so trüge sein Franz Moor einen noch bestimmteren Stempel; der Franz Moor der Einzelszenen würde vielleicht verlieren, aber der Ganz-Franz Moor würde gewinnen und sich unserem Gedächtnis tiefer einprägen. An die Stelle wundervoller Variationen träte siegreich das Grundthema, das noch immer das Entscheidende bleibt. Dieser Hinweis auf das, was fehlt, darf aber nicht mißverstanden werden. Seine Leistung ist doch ersten Ranges und im Genrehaften unübertrefflich. Dieses Wort drückt vielleicht am besten aus, was ich meine. Das Genre geht auf die Vielheit, die Tragödie geht auf die Einheit. (27. April 1878.)

Herr Kahle tüftelt am Jago weiter, und das Wort des alten Matthias Claudius: „Wir spinnen Luftgespinste, Und suchen viele Künste, Und kommen weiter von dem Ziel", scheint eigens für ihn geschrieben zu sein. Es geht mir eigen mit Herrn Kahle; voller Respekt vor seinem künstlerischen Streben als solchem bin ich mit seinen künstlerischen Einzelleistungen oft in Widerspruch, jedenfalls öfter als mir lieb ist. Er ist zu klug und zu gescheit und denkt zu viel über seine Rollen nach, auch über die, die seit zehn Jahren fertig sind. Ich bewundere das ganz aufrichtig und werde doch der Sache nicht froh. Er könnte mir freilich antworten: „Es irrt der Mensch, solang er strebt," aber er macht von diesem Streben und Irren einen zu weit gehenden Gebrauch. Streben ist gut, aber etwas erreicht haben ist auch gut. Herr Kahle hat ein gut Teil Rollen, auf deren gesicherten und umlorbeerten Fundamenten er ein für allemal ausruhen könnte. Statt dessen verbleibt er in einem beständigen Wechsel seiner

Anschauungen, ähnlich wie Meister Andreas Achenbach, der denn neuerdings auch glücklich bei der Spülwasserfarbe des Meeres angekommen ist. Herr Kahle hat sich Verwandtes in den Kopf gesetzt und spielt jetzt alles auf Vereinfachung, ja manches sogar auf künstlerisch gewollte Trivialität hin. Dann und wann gefällt er sich nebenher noch in Verbrechergemütlichkeit und hat sich einen ganz eigentümlichen Zimper- und Weimerton dafür zurecht gemacht. All das trat mir auch wieder in seinem Jago-Spiel entgegen. Herr Kahle sagt sich dabei: Gott, wie sind denn eigentlich Verbrecher? Verbrecher sind auch Menschen. Ein Verbrecher mit einem ewig vorn eingeknöpften Verbrechen ist gerade so unwahrscheinlich wie ein Bademantel mit einem Luisenorden. Auch das Verbrechen will mal ruhn und in den Kasten gelegt werden. Und aus dieser an und für sich ganz richtigen Anschauung heraus macht er sich nunmehr an die Verbesserung seines Jago. Leider nicht zum Vorteil der Rolle. Wenn man ihn hört, wie er dem Cassio, „der seine Ehre verloren hat", biedermännisch zuspricht, so möchte man Shakespeare gram werden, daß er einen so gut angelegten Menschen später so tief sinken läßt, und wenn man dann wieder den übertriebenen, von einer allerschmerzlichsten Grimasse begleiteten Klageton vernimmt, womit er dem Mohren das Gift der Eifersucht einträpfelt, so begreift man noch viel weniger, daß Othello nicht auf der Stelle mit ihm abfährt. Denn um diesen Ton als echt und zuverlässig hinzunehmen, ist selbst der Mohr nicht dumm genug. Und solche Finessen überall, Finessen die versagen, weil sie noch feiner als fein sind. Herr Kahle müßte Jäger oder Schachspieler oder Mitglied des Seglerklubs werden, alle Donnerstag ein Erbsen-Diner haben

und am Sonnabend flott drauflosspielen. Dann hätt' er's leichter, und wir auch. (7. Februar 1882.)

Katharina Schratt.

Schaun's, dös hoaßt a Gspül! Ich habe heute lediglich die Pflicht, einen beinah vollkommenen Erfolg zu verzeichnen und der jungen Künstlerin zu diesem Erfolg zu gratulieren. Publikum und Kritik schien einig. Wer wäre auch so vergällt, daß er Lust oder auch nur die Fähigkeit haben könnte, sich dem Zauber dieser Erscheinung zu entziehen! Ein Zauber, an dem die Kunst mindestens ebenso vielen Anteil hat wie die Natur. Szenenlang keine Bewegung, auch einer Fingerspitze nur, die jenseits der Schönheitslinie gelegen hätte! Unser plastischer Sinn hielt einen wahren Festtag. Eines mag für alles Zeugnis ablegen. Der Ellenbogen, dies Sturmkap, an dem die Schönheit auch der Schönsten zu scheitern pflegt, hier gab es kein Promontorium, und die Armlinie lag da wie die geschwungene Linie am Golf von Neapel.

Lediglich um meines Amts zu warten, zwei kleine Ausstellungen. Zunächst das Organ. Das Wienerische als solches stört mich nicht; auch in Goethes „Geschwistern" nicht. Im Gegenteil, ich bin immer dankbar, unserm heimischen, auf der Bühne glücklicherweise nur schwach vertretenen Blechtrompetengeschmetter auf kurze Minuten enthoben zu werden; aber an ein paar Stellen (es waren nur einzelne Wörter) machte sich eine Dialektfärbung doch mehr geltend als sie sollte. Der Ton gewann plötzlich eine unmotivierte rauhe Tiefe, die den

poetischen Hauch, der über dem Ganzen lag, momentan störte. Das andere, was ich beanstanden möchte, ist das Lachen, das zweimal wiederkehrt. An und für sich anmutig, ja mehr als anmutig, möchte ich doch — vielleicht eben nur deshalb — bezweifeln, daß Goethes Marianne dieser leisen Circe-Töne fähig gewesen wäre. Für solches Lachen ist Wilhelm ein zu kleiner Kaufmann. Von Fabrice gar nicht zu reden. Was sich übrigens lediglich auf die Figuren und nicht etwa auf die Darsteller, die Herren Berndal und Dahn bezieht. Sie waren trefflich. Für Marianne selbst nur noch mein verbindlichstes: küß' d'Hand. (16. April 1872.)



Maximilian Ludwig.

Herr Ludwig vom kaiserlichen Hoftheater in St. Petersburg gab den Don Carlos als erste Gastrolle.

Der letzte Schliff ist im Gegensatz zu der Bedeutung des Wortes, in dem sich das Resultat einer voraufgegangenen Tätigkeit ausspricht, weit mehr etwas Angeborenes als etwas Angeeignetes und Erlerntes. Wie Feinheit und Vornehmheit wird er gegeben, nicht erworben. Emil Devrient hatte diesen Schliff. Er ist ein undefinierbares Höchstes in der Kunst. Wo man dies Höchste findet, hat man sich seiner zu freuen, aber man hat es nicht zu fordern. Nur auf dem Erlernbaren hat man zu bestehen und unter dem zu Erlernenden vor allem auf der negativen Seite des Lernens, auf dem Wegschneiden von Fehlern und auf dem Ablegen von untunlichen Gewohnheiten. Solcher Ge-

wohnheiten weist Herr Ludwig verschiedene und nicht unerhebliche auf; Gewohnheiten, denen gegenüber es sich nicht um Dunkles und Rätselvolles, sondern um mit Sinnen Faßbares handelt, um Accentuierung, Augenspiel und Körperbewegung. Zunächst die Accentuierung. Herr Ludwig, soweit das Verständnis in Betracht kommt, betont ganz richtig. Daß er den ausklingenden Endsilben mehr Accent gibt als nötig, darüber rechte ich nicht mit ihm; ich weiß sehr wohl, was zu Gunsten dieses Verfahrens zu sagen ist. Aber mit den Silben, die den Ton haben, verfährt er namentlich im Affekt in einer Weise, die ich nicht gutheißen kann. Er setzt diese Silben sozusagen in Musik, ruht in immer wiederkehrender, dieselben Töne anschlagender Kadenz auf ihnen aus und erzeugt dadurch eine Wirkung, die schließlich nervös und ungeduldig macht. Noch angreifbarer ist das Augenspiel. Herr Ludwig ist der geborene Othellospieler. Nie hab' ich die Kunst des Pupillenverschwindens mit solcher Virtuosität üben sehen. Jetzt steht die Pupille in den rechten Augenwinkeln, wie der Mond im ersten Viertel; nun geht der Mond im vollen Glanze auf, aber, wie es in der Ballade heißt: „Er geht nur auf, um unterzugehen". Ein neues Fallen unter die Augenlider, als stiege er in eine Versenkung, und alles ist wieder weiß, wie das Zifferblatt einer Emailleuhr. Dies ist in irgend einer Sultans- oder Mohrenkönigrolle gewiß sehr verwendbar, aber nicht in der des Don Carlos.

(1. Oktober 1872.)

Herr Ludwig gibt den Ferdinand in „Kabale und Liebe", soweit meine Erfahrungen reichen, äußerlich und innerlich vollkommen neu. Äußerlich dadurch, daß er an die Stelle eines gefälligen Phantasiekostüms eine wirk-

liche Uniform aus dem Zeitalter des „Juchhe nach Amerika" treten läßt, innerlich dadurch, daß er von Anfang an, ja in der ersten Szene am erkennbarsten dreierlei höchst glücklich betont: die sittliche Integrität, die ihm bei aller Jugend ein Gefühl der Überlegenheit über den Vater gibt, den Trotzkopf und den Major. Dadurch entsteht ein Etwas, das völlig abweicht von dem, was ich bisher unter dem Namen Ferdinand von Walter von der Bühne her zu mir sprechen hörte; das Sentimentale, Phrasenhafte, Unwahre kommt in Wegfall, und eine Gestalt wird geboren, die Leben und historisches Gepräge hat und vor allem mich interessiert. Was von Tirade noch bleibt, bleiben muß, weil es mal da ist, nimmt man willfähriger mit in den Kauf und läßt es sich gefallen, das „mit seinem ganzen Stolze umgürtete Albion" von einem „deutschen Jüngling" verachtet zu sehen. Der deutsche Jüngling hatte immer eine moralische Mission.

(4. Oktober 1872.)

In einem alten Reime, der mir unbestimmt im Ohre summt, heißt es:

Ach eines Mädchens Maientag,
Was ist, das schneller enden mag?

eine Wahrheit, die unangefochten fortbestehen möchte, wenn es nicht eines gäbe, das fast noch schneller endete — der Maientag eines ersten Liebhabers. Leben und Bühne fallen hier weit auseinander. Im Leben gibt es gut und schlecht konservierte Fünfziger, die die Liebhaberrolle incredibile dictu erfolgreich weiterspielen; auf der Bühne aber taucht mal auf mal die bange Frage auf: Ist kein Robert da? Robert, Erster-Liebhaber-Name par excellence. Leicester hieß Robert, Essex hieß Robert. Aber untreu waren sie alle. Auch der letzte.

Diese Betrachtungen drängten sich mir bei dem dritten Gastspiel des Herrn Ludwig als Romeo auf. Auch Ludwig ist ein guter Name; nur einer führte den störenden Beinamen „der Heilige“; aber — Ludwig ist nicht Robert. Nicht Emerich Robert, der uns untreu wurde. Es fehlt das vibrierende Moll, das letzte unwiderstehliche Etwas, und wenn es je da war, so ist es verloren gegangen. Der Gast, wiewohl noch jung, ist doch bereits über das Romeo-Alter hinaus und nahm, wie mir ein Parkettgenosse sehr richtig bemerkte, die Huldigungen Julias mit einem gewissen freudigen Erstaunen entgegen. Es könnte sich darin die Demut der Liebe ausdrücken. Aber das war es nicht. Er traf einfach auf eine Leidenschaft — was ich übrigens mehr auf die Rolle als auf Fräulein Clara Meyer beziehe — der er sich nicht gewachsen fühlte. Dies zu beweisen ist unmöglich. Nichts war verfehlt; alles bekundete den fleißigen wie gewandten Darsteller; aber an keiner Stelle empfand ich den zündenden Funken. Es fehlte nicht an Kunst, aber es fehlte an Natur, an jenem natürlichen Feuer der Seele, ohne welches ein großer Erfolg besonders in dieser Rolle nicht erreicht werden kann. So ich mich nicht täusche, liegt die Begabung Herrn Ludwigs nach anderer Seite hin; er wird ein Charakterdarsteller werden oder ist es vielleicht schon.

(8. Oktober 1872.)

Herr Ludwig gab den Mortimer besser als irgendwer, den ich, seit ich meines kritischen Amtes warte, in dieser schwersten aller Liebhaberrollen gesehen habe. Er traf den Trotz- und Keckheitston trefflich und lieh dem Liebeswahnsinn, der ihn mittags unter Parkbäumen einen Sturm auf eine Königin wagen läßt, jene volle künst-

lerisch zu fordernde Rücksichtslosigkeit, die das einzige Mittel bleibt, diese Szene vor dem Komischen zu retten. So gern und so bedingungslos ich diese Anerkennung, die also der Auffassung gilt, ausspreche, so muß ich es doch anderseits beklagen, daß in Herrn Ludwig auch nur wieder ein erneuter Herr Karlowa gewonnen ist, d. h. ein talentvoller Mensch mit gleichzeitig so störenden Angewohnheiten, so manierierter Sprechweise, daß schließlich das ganze Talent oder doch mindestens die Freude darüber wieder in Frage gerät. Beide, Herr Ludwig wie Herr Karlowa, haben sich einen Singsang zurechtgemacht, den man wie eine Volksweise auswendig lernen könnte, wenn sich's verlohnte; und der ganze Unterschied zwischen ihnen besteht darin, daß der eine der Murmelmanier, der andere dem Donnerkultus huldigt. Den einen versteht man zu wenig, den andern zuviel. Was einen am meisten verdrießt, ist das Gefühl: hier konnte nun mal was werden und wurde wieder nichts.

(24. Oktober 1872.)

Herr Ludwig ist ausgezeichnet als König Heinrich V., und ich hatte von seinem Spiel denselben bedeutenden Eindruck wie vor Jahren. Nur noch gesteigert. Nicht voll auf gleicher Höhe schien mir die berühmte Ansprache kurz vor der Schlacht zu stehen:

Nein, bester Vetter!
Zum Tode auserseh'n, sind wir genug;
Und wenn wir leben,
Je klein're Zahl, je größ'res Ehrenteil.

Auch vor vier Jahren fehlte mir hier etwas. Ich schrieb damals, es wäre die poetische Schönheit dieser Stelle nicht zu rechter Geltung gekommmen. So empfand ich wieder; ich glaube aber jetzt erkannt zu haben, woran

es liegt. Herr Ludwig ist beim Vortrag dieser Stelle in zu großer äußerer Unruhe. Er bewegt sich hin und her, schreitet nach links und rechts und hält die Rede, um einen militärischen Ausdruck zu gebrauchen, wie vom Sattel herab. Das ist in der Intention sehr gut und trifft, wenn die Wiedergabe des Wirklichen erstes Gesetz ist, auch gewiß das Richtige. Aber die Kunst hat nicht bloß die Wirklichkeit zu befragen; es muß da eine Vermittlung, ein neutraler Boden gefunden werden, auf dem sich fester und ruhiger stehen läßt. Nicht bloß die Situation soll wirken, sondern recht eigentlich auch das, was gesagt wird, und dazu bedarf es mehr oder minder eines deklamatorischen Apparats. Ich hasse die Deklamationsallüren und beglückwünsche jeden Schauspieler, der sich davon freigemacht hat; aber man kann auch des Guten zuviel tun, und das geschieht, wenn man den im engeren Sinne poetischen Gehalt einer Rolle in der dramatischen Handlung mehr oder minder untergehen läßt.

(21. November 1877.)

Herr Ludwig gab den Karl Moor. Er gehört zu den feinen, gebildeten, ihre Kunst ernstnehmenden Schauspielern, die nie etwas verderben werden. Aber ich kann auch nicht behaupten, daß er's in diesem Karl Moor besonders getroffen hätte. Alles, was ihn von Natur wegen bei seinem Hamlet unterstützt, schädigt ihn bei seinem Karl Moor. Er ist nervös, reflektierend, brütend; das gibt einen Dänenprinzen, aber keinen Räuberhauptmann. Die ganze Figur ist aus der Renommierepoche des achtzehnten Jahrhunderts heraus geboren und konnte vollendet nur von jenen Renommiergenies gespielt werden, die damals das Leben und die Bühne unsicher machten. Sie sind dahin. Requiescant in pace. Einer der letzten,

den ich noch erlebt habe, war der große Kunst. Um den Karl Moor zu spielen, muß man an ihn glauben. Aber welcher gebildete Mensch kann das? Fände sich einer, so tut er mir leid. Im Leben wird jede Kraftmeierei verlacht; auf der Bühne sollen wir sie nach wie vor pietätvoll hinnehmen. Wenn die Pietät andre Wege ginge, so könnt' es nichts schaden; die Bibel muß sich alles gefallen lassen, Schiller ist sakrosankt. Gutzkow hat ganz recht, wenn er gegen diese schnöde Kritiklosigkeit, die sich hundert hohe Namen gibt und im Grunde nichts ist als Nachplapperei, Feigheit und Ungerechtigkeit, protestiert. Es gibt keine Karl Moors mehr, und weil es keine mehr gibt, so sind sie auch nicht mehr zu spielen. Kann man sein Herz an eine Sache setzen, über die man lacht? Phrasen sind nur im Munde dessen wirksam, der selber noch auf dem Standpunkte der betreffenden Phrase steht. Was in der Rolle echt-menschlich ist: der Jammer über den schwachen, mißhandelten Vater und die bis zur Raserei gesteigerte Wut über den nur durch seine Hand zu strafenden Niedertrachtsbruder — dies kam in der ganzen zweiten Hälfte des vierten Aktes vorzüglich zum Ausdruck. Alles andere war Durchschnitt und kann nichts weiter sein. (27. April 1878.)



Leopoldine Stollberg.

Fräulein Stollberg faßt ihre Rollen mit dem Körper auf. Was von manchem berühmten Bildhauer gesagt worden ist: er habe den Verstand in den Fingerspitzen, das gilt mutatis mutandis auch von Fräulein Stollberg. Daß sie in

der letzten Gräfin Terzky-Szene so weiß erschien, als habe sie statt des Todes einen Pierrot geküßt oder als wäre sie bereits ihr eigenes Kreidemonument, darf ihr nicht zum Schlimmen angerechnet werden. Wie junge Landfräulein, die bei Hofe eingeführt werden sollen, eine Knixstunde nehmen, so muß Fräulein Stollberg eine Malstunde nehmen. Ich zweifle nicht, daß sich bereitwillige Lehrer finden werden. (15. Mai 1873.)



Arthur Vollmer.

Wie wir Schriftsteller haben, in betreff deren man sagen darf: „Nun ja, wenn es durchaus sein muß, gut; aber man schreibt nicht mehr so," so haben wir auch Schauspieler, in betreff deren es heißen muß: „Man spielt nicht mehr so." Das bloße Heraustreten aus der Kulisse, heut in einem weißen und morgen in einem schwarzen Rock, aber weiß oder schwarz immer mit denselben Mätzchen, immer mit demselben Stimmfall, immer mit derselben Hüftendrehung ist wirklich zu wenig für einen königlich preußischen Hofschauspieler, der es verbrieft hat, daß er ein „Künstler" ist. Daß es nicht so zu sein braucht, daß ein wirklicher Schauspieler aus allem etwas zu machen weiß, das beweist Herr Vollmer seiner Kollegenschaft an jedem Spielabend. Er ist das weitaus reichste Talent, das wir in diesem Augenblick an der königlichen Bühne besitzen. Ein wirklicher Schauspieler, ein wirklicher Künstler. Im Publikum glaubt man, er sei dazu da, die Leute lachen zu machen; aber wie wenig werden ihm die gerecht, die nur darin seine Kunst erblicken! Gewiß hat er eine sehr

bedeutende komische Kraft; aber weit über den bloßen Komiker hinaus ist er ein Charakteristiker. In jeder Rolle (und in der Regel was für Rollen!) ist er ein anderer. Er schafft beständig neue Gestalten und läßt seine Persönlichkeit, wenn die zu schaffende Gestalt dies erheischt, in seinen Gebilden untergehen. So gab er diesmal in Albin Rheinischs „Freunden der Frau" den zur Möhlen, Vorstandsmitglied und Sekretär des Tattersall. Er war schon drei Minuten auf der Bühne, bevor ich ihn erkannte. Von Vollmer keine Spur; nur zur Möhlen vom Kopf bis auf die Zeh.

(10. Januar 1883.)

Bertha Sigur.

Fräulein Sigur vom Stadttheater in Wien hätte eine andere Rolle zu ihrem ersten Auftreten wählen sollen. Diese Jeanne qui pleure, die unter Heranziehung der obligaten Witwenträne doch nicht schnell genug aus den Witwenkleidern heraus kann, wird einfach zu einer unerquicklichen und zugleich ziemlich langweiligen Weibererscheinung, wenn es der Darstellerin nicht glückt, ihr den Rotgold-Hintergrund des Dämonischen zu geben. Man muß ihr alles zutraun und ihrem Lächeln die Gewißheit entnehmen können: sie erschrickt vor nichts. In Frankreich sollen diese Witwen zu Hause sein. In französischen Büchern hab' ich von ihnen gelesen, und wiewohl ich offen gestehen muß, in allem, was mir an Ort und Stelle leibhaftig vor die Augen gekommen ist, grenzenlos enttäuscht worden zu sein, so will ich

dennoch der veuvage démoniaque weder ihre Existenz noch auch ihren Zauber abgesprochen haben. Ich habe nur Unglück gehabt. Die ganze Gattung kann unzweifelhaft furchtbar schrecklich in die Erscheinung treten, wenn sie sich vorsetzt, wie blutiger Nordlichtschein am Horizont irgend eines Erdenwallers aufzugehen. Aber ohne diesen blutigen Nordlichtschein ist es nicht zu machen; und schrumpft das grandiose Boreallicht zu einem Lämpchenlicht zusammen, bei dem irgend ein Liebhaber wie ein Regenwurm gesucht wird, so geht solcher mit Alltagsmitteln operierenden Witwenerscheinung das furchtbar Schreckliche des Charakters sicherlich verloren. Maria Stuart wäre nicht halb so interessant, wenn sie versäumt hätte, den König Darnley in die Luft fliegen zu lassen. Es heißt auch in diesen Dingen: wenn schon, denn schon. Ich bin persönlich durchaus für korrekte Lebensläufe und gehöre noch zu den großen Kindern, die am liebsten in Büchern ohne Bösewichter lesen; soll aber mal an die Pforten des Inferno angeklopft werden, so ist es töricht, sich Gestalten gerade aus dem Kreise herausreichen zu lassen, wo nach Dante die Lauen und Flauen sitzen. Man wird ihrer nicht froh. Und so wurd' ich auch Fräulein Sigurs nicht froh. Wenn diese Jeanne Banneau nicht so gespielt werden kann, daß man sich in seinem eigenen Herzen ganz als achtzehn Monate lang kabylisch gefangen gewesenen Regimentsarzt empfindet, so muß sie überhaupt ungespielt bleiben. Man muß vor solchen Weibern stehen wie vor einem Abgrund: Entsetzen und unwiderstehlicher Zug in die Tiefe zugleich. (4. September 1874.)

Das zweite Auftreten in „Er muß aufs Land" geschah vor einem schwachbesetzten Hause. Was nicht mußte, benutzte seine Freiheit, um den schönen Abend,

der genau auf der Scheide zwischen Herbst und Sommer stand, im Tiergarten oder in der Passage zuzubringen. Und mit Recht. Die Betreffenden werden sich an den Marmortischen des Wiener Kaffeehauses wohler gefühlt haben, als ich im Salon der Frau v. Flor. Zum Teil durch Schuld des Fräulein Sigur selbst, wenn schon ich keinen Augenblick in Abrede stellen will, daß es der Gastspielerin an einem schätzenswerten Maße von Kunst oder doch mindestens von guter Schule nicht gebrach. Es ist alles hinnehmbar, aber leider auch nicht mehr. Man bleibt kühl bis ans Herz hinan; alles wirkt wie gut einstudiert. Im übrigen versagt die Natur jene freie Mitwirkung, ohne die solche lediglich korrekten Darstellungen doch nur tote Exerzitien bleiben. Es fehlt zweierlei: Temperament und Grazie. Eins von beiden ist aber das Wenigste, was in Rollen, wie sie Fräulein Sigur wählte, gefordert werden kann. Die Kritik ist leider in den seltensten Fällen in der Lage galant sein zu können, und so muß ich denn offen bekennen, daß ich die prompte Erfüllung der Ordre: „Er muß aufs Land", und wenn es Pankow oder Nieder-Schönhausen gewesen wäre, dem Salon der Frau v. Flor vorgezogen haben würde, trotz aller Vorliebe für Witwen, deren ich mir wohl bewußt bin. (9. September 1874.)



Adolf Klein.

Eine besondere Freude hatt' ich wieder an Herrn Klein. Ich kann sagen, daß ich mich an ihm und seinem Spiel ordentlich aufrichte und besonders in meiner Kritikereigenschaft ihm dankbarer bin, als er wissen

kann. Das viele Tadeln — wenn sich der, der den Tadel ausspricht, nicht für unfehlbar hält — macht zuletzt den Tadler selber unsicher und legt ihm die Frage nah', ob er nicht Unmögliches verlange, ob er sich nicht allmählich in ein verstimmtes Krakehlertum hineingeschrieben habe. Ich darf sagen, daß mir diese Frage sehr oft kommt. Und daß ich sie schließlich zu meiner Beruhigung beantworten kann, das verdanke ich zum besten Teile Herrn Klein. Er führt mir seit den zwei, drei Jahren, daß wir ihn hier haben, in jeder Rolle ganz ohne Ausnahme den Beweis, daß ich denn doch zufrieden zu stellen bin, und daß es nichts Falsches und Übertriebenes sein kann, was ich von unseren Schauspielern fordere. (6. Juni 1878.)



Eugenie Frauenthal.



Fräulein Frauenthal vom Residenztheater spielte die Philippine Welser. Sie könnte Augsburger heißen, aber eine Augsburgerin ist sie nicht. Gerade deshalb nicht. Ich denke nicht so hoch vom Christlich-Germanischen, daß ich nicht eine allerlebhafteste Wertschätzung anderer Nationalitäten hegen und pflegen könnte, aber wenn nun schon mal eine historische oder dichterische Figur dargestellt werden soll, in Betreff deren das Blonde, das Typisch-Germanische, das Deutsch-Jungfräuliche immer wieder und wieder betont wird, so will ich nicht eine Künstlerin auftreten sehen, die in Haltung und Gang, in Profil und Augenfarbe, vor allem aber in ihrer Stimme das volle Gegenteil davon ausdrückt.

Fräulein Frauenthal ist eine sehr gefällige Bühnenerscheinung, gewandt und tout à fait comme il faut, und doch erschrak ich in dem Moment ihres Auftretens. So sehr war ich davon durchdrungen, daß dies keine Welserin sei. Nun gibt es freilich eine innerliche Macht, die sich schließlich alles unterwirft, und von der ich in diesem Falle sagen möchte: wenn das Herz nur blond ist; aber an dieser Macht gebrach es. (6. Juni 1878.)



Otto Schimmelfennig v. d. Oye.

Herr v. Schimmelfennig war in der „Waise von Lowood" von Charlotte Birch-Pfeiffer ein vom pommersch-brandenburgischen Standpunkt aus angesehener und in den Reservekavallerieoffizier transponierter Lord Rochester. Nun hoff' ich nicht in den Verdacht zu kommen, das Pommersch-Brandenburgische zu unterschätzen, auf das ich sozusagen eingeschworen bin, aber anderseits wird sich ohne Unbilligkeit behaupten lassen, daß das, was hierlandes als aristokratisch-lebemännische Tournüre gilt, die wirklich weltmännische Tournüre nur leise streift. Provinzial befangen und nur dem Spießbürgertum ihrer kleinen Garnisons- und Nachbarörter überlegen haben unsere grundbesitzenden Klassen und mit ihnen ihre meist wenig besitzenden Söhne „sichere Formen" ausgebildet, die ihr bestes Teil aus der Sicherheit schöpfen, aber im ganzen genommen wenig gemein haben mit der Urbanität des französischen oder gar mit der Grandseigneurschaft des englischen Adels. Unser Kleinadel bringt es selten über die Rittmeisterform hinaus. Und

das ist eine ganz gute Form, für die man sich bei Roßbach oder Mars-la-Tour aufrichtig begeistern kann. Aber wenn sich diese Reitertugenden auch verdoppelten, es käme doch schließlich kein Lord Rochester heraus. Und das war es, was Herrn v. Schimmelfennig fehlte. Mehr Kavallerist als Kavalier. Er kam, als sein Pferd vor der „häßlichen Hexe" scheute, nicht von London oder Paris, sondern von Potsdam oder Nauen, kannte die westindischen Inseln mehr ihren Produkten als ihren Konfigurationen nach und hatte statt der aparten Lordsaccente nur den alltäglichen Ton von Vor der Front. Und wenn es gewiß ist, daß es einem deutschen Darsteller immer nur selten gelingen wird, die Lordsaccente zu treffen, so bleibt es doch ebenso gewiß, daß der „Vor-der-Front-Ton" am allerwenigsten zur Vertretung des Lordstones paßt, deshalb am wenigsten, weil er eine Verwandtschaft und Ebenbürtigkeit prätendiert, die nicht da ist. Blücher war eine viel größere Natur als Wellington, aber innerhalb der Lord Rochester-Sphäre wird das Blüchersche das Wellingtonsche niemals ersetzen können.

(5. Mai 1879.)



Hans Julius Rahn.

Herr Rahn wäre zu größerem Teil ausreichend gewesen, wenn ihm nicht eine spezifisch berlinische Sprechweise gelegentlich Schwierigkeiten bereitet hätte. Nicht als ob er „berlinisierte", durchaus nicht, er hat nur jenes auf die Bildung der Sprachorgane zurückzuführende Etwas, dem man nur in Berlin begegnet. Eine Definition davon zu geben ist für einen

Nicht-Spezialisten sehr schwierig. Nur das: es wirkt etwa so, als ob die Natur, anstatt ihr Ziel zu erreichen, in einer Vorstufe stecken geblieben wäre. Dünnheit tritt an die Stelle der Kraft, bloßes sprachliches Geräusch an die Stelle des Tons. Und dabei trifft es sich noch in der Regel, daß gerade durch Stattlichkeit ausgezeichnete Personen mit dieser Schwäche behaftet sind. Im Leben kommt man darüber fort, aber in der Kunst ist es ein arges Hindernis. Ich entsinne mich eines Herrn Wisbeck, der vor etwa zwei Jahren auf kurze Zeit der königlichen Bühne zugehörte; ein großer, stattlicher Herr, auch von entsprechend guter Haltung, der in Shakespearischen Königsdramen, wenn er als Westmoreland oder Northumberland aus der Kulisse trat, immer einen vorzüglichen Eindruck machte. Das Schlimme war nur, daß er zuletzt auch sprechen mußte. Sofort war der Zauber hin, und eine Kindertrompete trat an die Stelle der erwarteten Posaune von Jericho. All dies einfach unter Lispel- oder Fistelstimme werfen oder einfach von zu großer oder anstoßender Zunge sprechen wollen, verbietet sich. Die Sache liegt tiefer und geht bis ins Innerste der Natur. Der Charakter wird mit davon betroffen, lispelt auch, und nur da, wo er unberührt blieb, glücken hinterher die Heilungen, oder die geistige Prädominanz adelt und verklärt das Gebrechen. Dann werden große Wirkungen erzielt. Ich erinnere nur an Seydelmann. Er war kein Lispler, aber hatte mit kaum geringeren Schwierigkeiten zu kämpfen. Ob Herr Rahn in ähnlicher Weise siegreich sein wird, stehe dahin. Er ist ersichtlich bemüht, seiner Schwäche Herr zu werden. Oft glückt es ihm auf ganze Strecken hin, aber nur, um dann plötzlich wieder in einen klanglosen Prosaton zurückzufallen. Und immer gerade an den so-

genannten poetischen Stellen. „Das ist die Macht der Liebe", sagt er zu seiner Dame, aber es trifft unser Ohr, als ob er über Zolltarif und Wahlbewegung spräche. (15. September 1879.)



Wilhelm Schneider.

Im Juni 1628 berichtete der Kammerjunker v. Pfuel von Frankfurt a. O. aus an seinen gnädigen Herrn, den Kurfürsten, er habe den General Wallenstein nicht sprechen können, denn dieser habe just wieder seinen Schiefer (oder wie wir jetzt sagen würden: seine Nervosität) gehabt und habe nicht nur kurz vorher seinen Sekretär, den Kammerdiener und Edelknaben abstrafen und einsperren lassen, sondern auch das Glockenläuten verboten. Auch schon in einem voraufgehenden Berichte de dato Prag heißt es: er habe den General schiefericht gefunden. Alles, was ich nun dem Schneiderschen Wallenstein vorzuwerfen habe, ist das, daß er keine Spur von diesem Schiefer hatte. Es war alles weiße Kreide, beinah' Schlemmkreide. Nie hat ein um Thron und Leben spielender Hochverräter einen solchen Gemütlichkeitston angeschlagen. Und man glaubt ihm vollkommen, wenn er den Aufstachlungen der Gräfin Terzky mit der Bemerkung entgegnet: „Von dieser Seite sah ich's nie." Sein ganzer Wallenstein stak im Oberkonsistorialrätlichen. Das heißt, wie sie früher waren. Und wenn es vordem Mode war, von der eisernen Hand im samtnen Handschuh zu sprechen, so kann man von diesem Wallenstein sagen: es war eine samtne Hand in einem eisernen

Handschuh. Nur das Äußerliche deckte sich mit dem zu gebenden Charakter. Das „Innen wohnt die schaffende Gewalt" war für andre, aber nicht für ihn gesprochen. Es war ein in kleinen Anfängen steckengebliebener Bismarck, ein landrätlicher Zwillingsbruder, zum Verwechseln ähnlich und doch wiederum grundverschieden. Und zum Überfluß auch noch von der Geisterhand des Cervantes leise berührt. (29. Mai 1880.)



Emil Drach.

Das wird etwas! Mit diesem Ausruf las ich vor einigen Wochen die Notiz, daß Herr Drach den Othello spielen würde. Das wird etwas! Und es ist auch was geworden, und daß ich's nur gleich voraussage, auch etwas Gutes. Aber dennoch aus anderen Gründen, als ich erwartete. Mehr als einmal hab' ich hervorgehoben, daß in Herrn Drachs Spiel ein beständiger Wechsel von Kraft und Weichheit, von gewappnetstem Balladentum und gemütlichstem Idyll anzutreffen sei. „Knapp', sattle mir mein Dänenroß" und „Auf die Postille gebückt zur Seite des wärmenden Ofens saß der redliche Tamm" (ach nur zu redlich) — und zwischen diesen Gegensätzen pendelte Herrn Drachs Kunstweise hin und her. Das gefiel mir nicht immer und konnte mir nicht gefallen. Aber als nun der Mohr im Kalender stand, tat ich einen behaglichen Atemzug und kalkulierte: wenn es eine Rolle gibt, in der das gleichmäßige Verfügungsrecht über stürmenden Nordost und sanft säuseln-

den Südwest unter allen Umständen ein Vorzug ist, so ist es der Mohr.

Es sollte sich jedoch, wie schon angedeutet, anders entwickeln. Allerdings stellten sich wie herkömmlich Sturm und Gesäusel ein, aber sie gaben sich nicht gleichwertig. Alles was Sturm war, war gut; alles was Gesäusel war, war schwach. Und so kam nur der Sturm-Othello zu seinem Recht. In dieser Hälfte war er aber so bedeutend, daß das Defizit der andern Hälfte leicht davon gedeckt werden konnte. Vielleicht deshalb so leicht, weil das Manko selbst nur wieder ein halbes war. Es fehlte nämlich den weichen Tönen keineswegs an Seele, sondern lediglich an Schule, wofür mir die Tatsache bürgt, daß ich ein paarmal auch an durchaus unzulänglich vorgetragenen Weichheitsstellen ergriffen wurde.

Herr Drach, in richtiger Erkenntnis, von welcher Seite her er dem Mohren am besten beikommen könne, gab ihn ganz auf den Mohren oder doch mindestens auf den Afrikaner hin. Er wechselte geschickt zwischen Kabylen- und Basutohäuptling und erinnerte, wenn er den weißen Mantel trug, an Abdel-Kader, wenn er ihn fallen ließ, an Sekukuni. Anfangs erschrak ich darüber und fand die Distanz zwischen dem königlichen Schauspielhaus und dem Zoologischen Garten etwas mehr als nötig verkürzt, aber bald gab ich mein Widerstreben dagegen auf und resolvierte mich einfach auf das landesübliche „Wenn schon, denn schon." Im allgemeinen sind wir daran gewöhnt, den Mohren in leisem Hinblick auf die gut-venezianischen Moros oder doch höchstens auf die spanischen Moriscos in einer gewissen Abschwächung gespielt zu sehen, und etwas wie Kondeszendenz gegen Desdemona scheint dies sogar zu fordern. Es ist aber gewiß richtiger, sich an die klaren Worte des Dichters

zu halten und den Mohren einfach als Mohren zu geben. Nennt ihn Brabantio doch eigens einen Schwarzen. Adel und selbst königliche Würde vereinigen sich sehr wohl damit, und das einzige, was ich auch nach dieser Seite hin an Herrn Drachs Spiel etwa noch auszusetzen hätte, wäre das, daß er es an dieser königlichen Würde mehr als wünschenswert gebrechen ließ. Er gab sie wohl, aber es war die des Königstigers. Es herrschte jenes Naturmenschliche vor, das sein Vorbild aus der umgebenden, gleichgestimmten Natur und nicht aus der Offenbarung eines Höheren entnimmt. Ästhetisch ging dadurch etwas verloren, aber auch nur ästhetisch; in bezug auf unmittelbare Wirkung fand das Gegenteil statt, und vielleicht mehr noch als die Schönheit einbüßte, gewann der Effekt. (7. Dezember 1880.)



Marie Barkany.

Eine Volksgartenszene leitet Gustav Freytags „Valentine" ein und zieht mit der Gesamtheit ihrer Gestalten ziemlich unerquicklich an uns vorüber. Nun beginnt die zweite Hälfte des ersten Akts: ein Salon, ein Balkon, und in der offenen Balkontür steht eine weibliche Gestalt in hellgelber Seidenrobe, Kopf und Kleid in gleicher Untadligkeit, und ein wundervolles schwarzes Haar ebenso schön an sich wie schön arrangiert fällt in die mittelhohe Stirn. Ein Bild, das mich sofort gefangennahm. Ich erinnerte mich des Tages, da Clara Ziegler einfach durch den Zauber ihrer Erscheinung einen ähnlich kaptivierenden Eindruck auf mich machte. Antik-heroische Drapierung

oder modern-gesellschaftliche macht keinen Unterschied; auf die Tatsache des Eroberns kommt es an und zwar auf das Erobern als bloßes **tableau vivant.** Diese Form der Eroberung gelang dem Fräulein Barkany von Akt zu Akt, von Szene zu Szene. Achtmal, wenn ich richtig gezählt habe, wechselte sie die Toilette, und jedes neue Bild, das sie stellte, war ein neuer Triumph ebenso der Modistin wie der Künstlerin. Auch dieser. Denn was seinerzeit von den alten Heldenrüstungen galt, daß sie nur von Helden getragen werden konnten, das gilt auch von exquisiten Roben. Wer sich nicht auf sie versteht, wer nicht in ihnen zu Hause ist, den erdrücken sie, den ziehen sie zu Boden. Oder wie es in der Uhlandschen Ballade heißt: „Der schwere Panzer ihn niederzwingt."

Je salonmäßiger eine Rolle ist, je mehr es auf ein bloß äußerliches Repräsentieren ankommt, desto vollkommener wird sich Fräulein Barkany ihrer Aufgabe gewachsen zeigen. Aber über diese Begabungen hinaus werden wir nicht allzuviel von ihr zu gewärtigen haben. In einer Stuttgarter Abendgesellschaft sagte Lenau im Gespräch mit einer alten Dame: „Wie schön Sie sind!" „Aber lieber Lenau . . ." „Ich seh' Ihre Seele," versicherte der Dichter und setzte das Gespräch ohne Beirrung und Verlegenheit fort. Es ist möglich, daß Lenau seinen ersten Satz auch an Fräulein Barkany gerichtet hätte, aber seinen zweiten Satz „ich seh' Ihre Seele" gewiß nicht. In ihrem Spiel zieht alles absolut seelenlos an uns vorüber, und dies ist ein größeres Manko als die sogenannte fehlende Leidenschaft. Wie man sich in die Heftigkeit hineinreden kann, so auch in die Leidenschaft. Sie macht sich schließlich wie von selbst, auch da wo sie eigentlich nicht ist. Aber Seele! Da liegt es viel schwerer. Es kann sich keiner in eine Seele

hineinreden, und so kommt es dann, wie so oft auch im Leben, daß das Kleinere mehr ist als das anscheinend Größere. Fräulein Barkany weiß eine Salondame darzustellen; soviel ist bereitwilligst zuzugestehn; aber doch auch diese nur in ihren allerindifferentesten und schweigsamsten Momenten. In dem Augenblicke, da sie spricht, mindert sich der Zauber, statt zu wachsen. Es ist alles nüchtern und aufgesteift. Es klingt innerlich nichts mit. Das Bild wirkt, nicht das Leben. Und beginnt nun endlich die Reihe der Affekte, so muß freilich etwas geschehen, um die herausgeforderte Würde, die wachgerufene Empörung sich auch äußern zu sehen. Aber sie äußert sich nur in einer eigentümlichen Mundplastik, die physiologisch zwar interessant, psychologisch aber ohne Bedeutung ist. Unser Leben ist bereits veräußerlicht genug, Fräulein Barkany wird uns noch einen Schritt näher führen. Ein Pionier der Zukunft. (28. März 1880.)

Von Fräulein Barkanys Spiel als Amerikanerin in G. zu Putlitz' „Spielt nicht mit dem Feuer" wird sich sagen lassen, daß die elegante kleine Reisetasche, die sie trug, nicht bloß das Gelungenste, sondern vielleicht auch das Amerikanischste an ihr war. Ihre Himmelsgegend ist entschieden der Osten und nicht der Westen. (27. Februar 1882.)

In Lessings „Nathan dem Weisen" gab Fräulein Barkany die Recha. Daß ich sie gestern so ganz und gar in den Osten verwiesen, empfind' ich heute schon als Übereilung. (28. Februar 1882.)

Fräulein Barkany gab die Prinzessin Eboli. Sie ist ganz Fräulein Ziegler, mit dem Unterschied von Orient

und Occident. Fräulein Ziegler hat die reicheren äußeren Mittel, die königliche Gestalt, ein herrliches Organ; aber trotz diesen ihren Vorzügen läuft es im wesentlichen bei beiden auf dasselbe hinaus. Sie führen sich angenehm ein, sie repräsentieren gut und handhaben das Äußerliche der Kunst, das was auf die Sinne fällt, den ganzen Nervendruckapparat mit gelegentlich großer Geschicklichkeit. Und dies genügt und wird immer genügen, um auf das Publikum, das in seiner Mehrheit über das mit Sinnen Wahrnehmbare nicht weit hinauskommt, einen bedeutenden Eindruck zu machen. Das Elend fängt erst an, wenn man schärfer zusieht. Dann zeigt sich plötzlich ein trauriges Chaos, alles öde und leer, nichts paßt, nichts stimmt, weil es ebensosehr an Kunst und Verständnis wie an einer reichen und glücklichen Natur gebricht, an einer Natur, die der Kunst entbehren kann, weil ihr das Schönheitsgesetz eingeboren wurde. So bei der Ziegler, so hier. Aber wie bei der einen dem Auf- und Niedersteigen der schönen weißen Arme schwer zu widerstehen war, so bei der andern der „großen Leidenschaft", die nach Bürgers Ballade wirtschaftet:

> Als nun das Heer vorüber war,
> Zerraufte sie ihr Rabenhaar,
> Und warf sich hin zur Erde
> Mit wütiger Gebärde.

(31. Januar 1883.)



Paula Conrad.

Endlich ein Talent, eine Natur, ein Erfolg! Eine wahre Erquickung nach den Kleiderpuppen, die die

modischste Modistin zur zehnten Muse machen möchten. Es hat mir an dieser „Grille" keineswegs alles gefallen, aber gerade der Umstand, daß ich — trotz mannigfachem Unbefriedigtsein im einzelnen — im ganzen nicht bloß befriedigt, sondern geradezu hingerissen wurde, gilt mir als Beweis einer weit über das Alltägliche hinausgehenden Begabung.

Das Organ der jungen Künstlerin (ich sage absichtlich nicht: ihre Stimme) läßt zu wünschen übrig; ebenso gebricht es ihrer Sprechweise an Korrektheit, an Schönheit und selbst an Deutlichkeit. In ihrer ersten Szene mit dem „dummen Didier" war sie zu renommistisch forciert, im zweiten Akt im Moment ihres Erscheinens auf dem Tanzplatze zu karikiert und im vierten Akt in ihrer Szene mit Vater Barbeaud zu sentimental, zu kleinstädtisch-konventionell. Überhaupt vermittelte sie nicht genug zwischen der leidenschaftlichen, unbändigen Grille der ersten drei Akte und der durch Liebe Bekehrten der letzten zwei. Das Bekehrungswunder überschlägt sich ein wenig und bricht nicht bloß eine stürmische Natur, sondern produziert auch im Umsehen ein Muster-Menschenkind, in dem sich sœur grise und Pensionsfräulein die Wage halten. Es geziemt sich aber an dieser Stelle den durch die Dichtung vorgezeichneten Kontrast zu mildern, statt ihn zu verschärfen.

Dies die Mängel und Fehler im Spiel der jungen Künstlerin, die glücklicherweise neben ihren Vorzügen verschwinden. Sie hat Feuer, Leidenschaft, Selbstvergessen. Sie vergißt ihr Ich und geht in ihrer Rolle auf. Sie hat eine Seele; und ihr an und für sich nicht bevorzugtes Organ empfängt dadurch einen Beisatz von Edelmetall und erhebt sich zum Rang einer Stimme.

Solche gewordenen Stimmen pflegen im Drama immer am wirksamsten zu sein. (26. Mai 1880.)

Fräulein Conrad vom Stadttheater in Brünn gab in dem kleinen Wolfgang Müllerschen Lustspiele „Sie hat ihr Herz entdeckt“ die Hedwig als zweite Gastrolle. Ich war nach dem reichlichen und beinah enthusiastischen Lobe, das ich ihrer „Grille“ gespendet hatte, einigermaßen in Sorge. Denn nichts häufiger, als daß der Rugklaas (wie die Plattdeutschen sagen) nachkommt. Und dann sitzt man verlegen da, als wäre man schuld an der Enttäuschung, die sich auf allen Gesichtern spiegelt. Aber diese Verlegenheit blieb mir erspart. Ich habe so was Reizendes noch gar nicht gesehen; es stellt selbst die Besten in den Schatten. Zu diesen Besten zählt doch unbedingt Frau Niemann-Raabe. Und es soll zugestanden sein, daß das Maß ihrer Kunst ebenso groß oder meinetwegen auch noch größer ist. Oder meinetwegen auch noch viel größer. Aber es ist eben Kunst und wieder Kunst, die, so groß sie sein mag, den Weg zur Natur doch nicht absolut zurückgefunden hat. Und wer das Empfindungsvermögen für so subtile und doch zugleich so essentielle Dinge hat, der bewundert das Spiel der Frau Niemann-Raabe mehr, als er dadurch hingerissen wird. Ich möchte nicht gern jenen Engländern zugezählt werden, von denen ein Franzose gesagt hat, wenn sie sich artig nach vorn hin verbeugten, so stießen sie nach hinten zu einen anderen um. Es muß aber doch gesagt werden, daß es dem Spiele der Frau Niemann all seine Vorzüge zugestanden an einem letzten Etwas, an jenem undefinierbaren Charme gebricht, der aus dem vollkommenen Zusammenklange von Kunst und Natur erblüht. Und diesen Charme

hat Fräulein Conrad. Es ist das denkbar glücklichste Mischungsverhältnis, das sich im ganzen und im einzelnen ihres Spieles ausspricht. Ich höre, sie soll nicht hübsch sein, aber in ihrer Bühnenerscheinung ist sie voll Reiz und Anmut. Eine Stupsnasen-Beauté comme il faut. Und ihre Figur, auf den ersten Blick unbedeutend, erweist sich alsbald von wundervoller Proportion und gefälligstem Kontur. Ich muß diese Dinge hervorheben, weil ihr Spiel aus ihrem ganzen äußerlichen Menschen so reich, so nachhaltig unterstützt wird, daß es mir an manchen Stellen zweifelhaft war, ob das anmutige Menschenbild die Kunst oder die Kunst das anmutige Menschenbild geschaffen habe. Mit andern Worten, ob ihre Kunst Keim für das Ganze oder Blüte aus dem Ganzen sei. Ihrem Spiel entsprechen ihre Bewegungen und ihre schönen Arme (bekanntlich ein Allerseltenstes), und ich mußte dem lokalgefärbten Satze, der mir auf dem Foyer begegnete, zustimmen: „Schöne Ärme sind noch schöner als ein Talent." Und dabei kleidet sie alles. Und dies ist mir recht eigentlich der Beweis ihrer eminenten Begabung. Als „Grille", in der Szene, wo sie geweint hat, schneuzte sie sich zwei-, dreimal mit einem kleinen Taschentuch, das wie zum Trocknen an ihrem Gürtel hing, und als Hedwig begleitete sie die Worte „Aber du hast wirklich sehr schönes Haar" mit einer sofortigen Lokal- und Spezialuntersuchung des krausköpfigen Reinhold. Es sind das Dinge, die bis an die Grenze gehen, und die schon deshalb nur wenige wagen dürfen. Diesen wenigen aber fallen um so sicherer die Herzen zu. Wird Fräulein Conrad engagiert, so kann ihr weder Haß noch Liebe den Weg zur Lieblingsschaft versperren. Um das zu prophezeien, braucht man nicht zu den Großpropheten zu gehören. Und wenn

Fräulein Buska, wie ich vor ein paar Tagen gelesen habe, sieben Jahre gebraucht hat, um österreichische Frau Feldmarschalleutnant zu werden, so rechne ich mit Hilfe eines Regula de Tri-Ansatzes unschwer heraus, daß Fräulein Conrad in dreieinhalb Jahren Frau Generalfeldmarschallin ist. (28. Mai 1880.)

Alexander Mügge.

Ich komme häufiger, als mir lieb ist, in die Lage, bei Charakterisierung eines Gastspiels auf bestimmte Lokalitäten und Lebensstellungen hinweisen zu müssen, und fürchte fast um solcher Hinweise willen einer bestimmten Manier oder gar einer Gesuchtheit im Ausdruck bezichtigt zu werden. Es läßt sich aber nicht gut anders tun. Von dem Wunsche beseelt, über die bloße kritische Redensart hinaus etwas zu sagen, was der Leser mit einer bestimmten Vorstellung begleiten kann, werd' ich mich immer wieder gezwungen sehen, auf bekannte, typische und deshalb als Vergleichsobjekte herangezogene Lebenserscheinungen zu rekurrieren. Nur so, behaupt' ich, vermag ich dem Leser ein leidlich anschauliches Bild davon zu geben, wie die gestrige Jungfrau von Orleans oder der gestrige Bolingbroke wirklich war. „Der Bolingbroke des Herrn X. ließ die hofmännische Haltung vermissen", sagt gar nichts; wenn ich aber nach einem lebhaft und richtig empfangenen Eindruck aus voller Überzeugung niederschreibe: „Sein Bolingbroke hatte die Haltung eines Landrats aus dem Neu-Vorpommerschen" oder „eines Rittmeisters vom Kürassierregiment Kaiser Nikolaus von Rußland", so sag' ich damit etwas Anschauliches und setze

den Leser auf einen Schlag in die Möglichkeit zu wissen, was der gestrige Gast vom Bolingbroke hatte und was nicht. Wiederholungen im Vergleich, die sich dann hinter Nüancierungen bloß zu verstecken suchen, sind dabei freilich auf die Dauer nicht ganz zu vermeiden, und so hab' ich denn Herrn Mügge vorläufig als Infanterieleutnant in der 6. (Brandenburgischen) Division erkannt und festgesetzt. Er spricht nämlich aufs vollkommenste, gleichviel ob aus Natur oder Aneignung, das in die militärische Verklärung erhobene reine Deutsch des Regierungsbezirks Potsdam. Es sind das dünne, beinahe fistulöse Töne, die sich im schneidendsten Gegensatze zu der tapferen und männlichen Bewohnerschaft dieser Gegenden in dem alten Heveller- und Brizanergaue fortgeerbt oder eingebürgert haben und in ihrer scharfen Trockenheit etwas Kräheernes und Blechernes, unter allen Umständen aber etwas unsagbar Prosaisches aufweisen. Und um dieses unsagbar Prosaischen willen werd' ich mich mit diesem Tone — wenn es nicht zufällig die Darstellung einer typisch märkischen Figur gilt — auf unserer Bühne nie aussöhnen können. Die Bühne, soweit es sich um Schönheit auf ihr handelt (und auch der humoristische Liebhaber ist noch immer wenigstens aus dem Gefolge der Schönheit), erfordert ein Idealorgan, das alle Provinzial- und Regierungsbezirksdialekte siegreich überwunden hat. (24. März 1881.)



Max Juegelt.

Herr Juegelt von Petersburg schloß sein Gastspiel als Staatsminister v. Hegershausen in Lindaus

25*

„Verschämter Arbeit". Er war recht gut und erinnerte mich außerordentlich an den vor vierzig Jahren auf seiner Höhe stehenden und Herrn Juegelt allerdings um etwas überlegenen Moritz Rott. Rott war ein ausgezeichneter Künstler, ganz besonders im feineren Lustspiel, und wird allen Berlinern aus vormärzlichen Tagen her noch in dankbarer Erinnerung sein. Aber so gut er zu sein pflegte, so war doch beständig etwas Feierliches, ein in Schönrednerei sich gefallendes und von der Welle der Sonorität getragenes Pathos um ihn her, das seinem Auftreten beinah ausnahmelos einen leisen Anflug von Komischem gab. Man war beständig in der Versuchung, ihm zuzurufen: „Ach was, Rott, zieren Sie sich nicht so", und dieser innerliche Stelzengang hat ihn um die Hälfte seines Ruhms und seiner Erfolge gebracht. Ähnlich steht es mit Herrn Juegelt. Er ließ in Haltung und Vortrag nicht das geringste vermissen und versah es nur darin, daß er das Feine beständig in etwas noch Feineres umwandeln wollte, wodurch eine sogenannte Patentfeinheit entstand. Eine solche kommt nun freilich bei kleinstaatlichen Ministern vor, denen (wenigstens in früheren Zeiten) außer der Landesbeglückung auch noch die Beglückung der Fürstin-Mutter obzuliegen pflegte. Dieser Hegershausen indes ist von einem ganz andern Karat, hat einen starken volkstümlichen Kupferbeisatz und muß viel, viel mehr auf den edlen Mann als auf den Edelmann hin gespielt werden. Er muß vor allem frei sein von allen Kavaliermätzchen und darf nirgends den Eindruck machen, als lausch' er seinen eigenen Worten und riefe sich selber zu: „Das hast du gut gesagt, Hegershausen". Abgesehen von diesem nicht ganz geringen Anfluge von Eitelkeit und Selbstbespiegelung war alles tüchtig und gewandt, und wenn es oberen

Orts ein Rotbuch gibt, in das die nach erfolgtem Läuterungsprozesse dermaleinst zu Verwendenden eingetragen werden, so glaub' ich, daß Herr Juegelt einen Anspruch hat, in dies Purgatorio-Mitgliederverzeichnis hineinzukommen. (3. Mai 1881.)

Heinrich Prechtler.

Herr Prechtler vom Stadttheater in Breslau schloß ein dreimaliges Gastspiel als Romeo. Es war unter seinen drei Rollen die schwächste, was sich wohl einfach aus dem im Laufe seiner Gastspielwoche entstandenen Mangel an Selbstvertrauen erklärt. Wenn sich sein Ferdinand in „Kabale und Liebe" durch Sicherheit, ja fast durch zu viel Sicherheit auszeichnete, so sein Romeo durch Unsicherheit. Er gab ihn ersichtlich unter dem Einfluß einer ablehnenden Kritik und vielleicht auch einer ablehnenden Mitspielerschaft. Ein paarmal schien es mir so, als ob in seiner unmittelbaren Umgebung das Capuletgefühl größer sei als das Liebesgefühl. Und doch eigentlich mit Unrecht, denn er war kein Montague und leider ein Romeo noch weniger. Ängstlichkeit und Verlegenheit sind so ziemlich das Letzte, was ein Romeo brauchen kann, aber der Gast ging wirklich noch einen Schritt weiter und gab ihm auch noch Süßlichkeit. Er flötete, girrte und gurrte und berührte dadurch wenig sympathisch. Ein solches Gastspiel, so viel ist zuzugestehen, bietet gewiß hundert Schwierigkeiten, und ich beneide keinen, der das Wagnis auf sich nimmt; aber wenn er es wagt, muß er auch die Kraft in sich fühlen, dieser Schwierigkeiten Herr zu werden. Am besten gelang ihm

im zweiten Akt die Szene mit der Amme, wogegen im dritten seine Schwäche doppelt zutage trat, sowohl in der sentimentalen, wehweichen Art, mit der er Tybalts Herausforderung ablehnte, wie gleich darauf in der lärmend überschraubten Art, mit der er nach dem Tode Mercutios den vorher abgelehnten Zweikampf aufnimmt. In dieser Szene muß alles Leidenschaft sein, aber nicht Geschrei. Herr Prechtler bewegt sich mit seinem Organ beständig in Gegensätzen und versieht es ebenso in seinem forte wie in seinem piano. Er wird sich mit wenig Freude Berlins erinnern, aber Berlin wird im ganzen genommen ähnlich fühlen. Die ganze Vorstellung konnte niemanden warm machen, und das Wort Benvolios auf dem Maskenballe, mit dem der erste Akt schließt: „Die Lust ist ausgebrannt“, durfte nicht bloß auf den in seiner Lust allerdings unglaublich ausgebrannten Maskenball, sondern auf das abendliche Spiel überhaupt angewandt werden. Es ist immer schlimm, wenn in einer Tragödie die komischen Stellen zu Inselperrons werden, auf die man sich rettet, um von der von vorn und hinten kommenden Langenweile nicht überfahren zu werden. (17. September 1882.)



Josef Nesper.

Herr Nesper, von den Meininger Gastspielen her bei dem Berliner Publikum bekannt und beliebt, trat als Graf Essex auf und sah sich gleich bei seinem Erscheinen nach Art eines lieben alten Bekannten begrüßt. In diesen

Beifallsgruß hätt' ich einstimmen können, wenn auch anderseits nicht wohl in Abrede zu stellen ist, daß seinem im ganzen untadligen Auftreten etwas mehr Leichtigkeit und etwas weniger vom schweren Kavallerieoffizier, der eben aus dem Sattel kommt, zu wünschen gewesen wäre. Ja, Herr Nesper ist ein schöner Mann, und ich begreife die Damen vollkommen, die zu seiner hellen und heiteren Erscheinung aufsehn, als ob er nicht Nesperus, sondern Hesperus wäre, der Abendstern, der blinkend am Himmel steht. Aber ist er auch ein Künstler? Ich kann es kaum bejahen. Imposant und doch zugleich in gefälliger Weise für sich einnehmend, routiniert und von einem nicht ungerechtfertigten Selbstbewußtsein getragen wird er in seinem Rollenfache, das das des Helden und Liebhabers in sich vereinigt, nie ganz fehlgreifen und billigen Ansprüchen allemal genügen. Aber wer ein Erster sein will (und ein erster Liebhaber an einer ersten Bühne muß ein Erster sein wollen), wird auch unbilligen Ansprüchen gewachsen sein müssen. Herr Nesper aber ist von diesseits der Grenze. Sein Spiel, seine Vortragsweise sind ungleich, und Ungleichheit ist der Beweis einer fehlenden Künstlerschaft. Ein wirklicher Künstler ist immer er selbst, immer ganz und eins, auch noch in seinen Fehlern, und perhorresziert die Teilung in Wüsten und Oasen. Herr Nesper kennt diese Form vollkommener Abrundung und innerlichster Drangabe nicht, er kennt kein Rechnen, Abwägen und Distanzieren; er setzt einfach donnernd seine Kugel auf und wartet ruhig ab, ob der Kegeljunge (die Kritik) alle Neune oder bloß Sandhase ruft. (4. Februar 1884.)

Jenny Groß.

Das Auftreten des Fräulein Groß rechtfertigte den guten Ruf, der ihr als Künstlerin, und den glänzenden, der ihr in der Toilettenfrage voraufgegangen war. Die dritte Toilette, grün und chamois, war eine Kunstleistung ersten Ranges. Sich auch im Spiel auf der entsprechenden Höhe zu halten war schwer, aber es gelang wenigstens in der Hauptsache, was schließlich auch nicht allzusehr wunder nehmen darf. Denn mutatis mutandis gilt von jungen Schauspielerinnen dasselbe, was von jungen Offizieren gilt: wer bei Hofe jeder Situation gewachsen ist, wird auch in der Schlacht nicht leicht versagen. In der Kunst ist ein starker Zusammenhang zwischen den äußerlichen und innerlichen Dingen; und wer die Handschuhe so aus- und anzuziehen und den roten Sonnenschirm so zu handhaben versteht wie Fräulein Groß, wird auch eine junge Witwe wie die Leopoldine v. Strehlen in Töpfers „Bestem Ton" zu spielen wissen. Es ist eine Rolle, worauf man geschult werden oder durch Anschauung und Exerzitien sich selber schulen kann. Ergründungen bleiben einem erspart, und an ihre Stelle tritt eine Art von Velozipedfahren und Kunstreiterei, wobei Gewandtheit und Chik entscheiden. Und von diesem Chik hat Fräulein Groß ein gerüttelt und geschüttelt Maß. Vielleicht ein wenig zu viel. Aber darüber dürfen wir mit ihr nicht rechten. Eine kokette junge Witwe, deren Typ in verschiedenen Städten selbstverständlich verschieden ist, ist in Wien anders als in Berlin. Fräulein Groß gibt die südöstliche junge Witwe, die fesche Wienerin, und es wäre unbillig, etwas andres von ihr zu fordern. Jeder nimmt seine Vor-

bilder aus seiner Welt. Aber so vollkommen Fräulein Groß ihr Ideal erreichte, so deckt es sich nicht ganz mit dem unsern. Man bleibt eben allen internationalen Bestrebungen unerachtet doch national und lokal befangen, und von diesem lokal befangenen Standpunkt aus muß es gesagt sein, daß der durch Fräulein Clara Meyer vertretene norddeutsche Chik unserm Herzen um einen Grad näher steht. (8. Oktober 1885.)

Niemals hab' ich ein Reitkleid besser sitzen, niemals ein rotseidenes Taschentuch auf seinen Farbenwert hin glücklicher ausnutzen sehen. Und doch waren diese Kleinigkeiten nicht das Vollendetste; das Vollendetste waren die Linien, die sich Fräulein Groß in der Rolle der Rosamunde v. Kronau in Töpfers „Rosenmüller und Finke" zu geben wußte, das Gesamtprofil ihrer Erscheinung, das ein paarmal etwas Märchenhaftes (wenn auch im Reitkleid) hatte. Sie lacht, sie trällert, sie hinkt graziös mit einem verknickten Fuß umher, sie spielt die Traurige, die Weinende, fällt zum Schein in Ohnmacht und erzählt einen humoristisch sein sollenden Traum von einem wunderschönen Vater, dessen wunderschöner Sohn eine wunderschöne Dame liebte. C'est tout. Auch derlei Dinge bilden einen Prüfstein auf das hin, was einer kann und nicht kann; aber so glänzend Fräulein Groß diese Probe bestand, so muß doch noch etwas hinzukommen, wenn von Kunst und nicht bloß von Virtuosität und zwar von Virtuosität in den alleräußerlichsten Dingen gesprochen werden soll. Drill und Chik sind verwandte Größen, und neben die Wunder der militärischen Ausbildung, wie sie das achtzehnte Jahrhundert kannte, stellen sich heutzutage die Wunder der gesellschaftlichen Appretur. Man soll diese Wunder

nicht unter- aber doch auch nicht überschätzen. So sehr mich Fräulein Jenny Groß in Reitkleid, Stulpenhandschuh und rotem Taschentuch entzückt hat, so war es doch nur das Entzücken, das ich gelegentlich beim Anblick kolorierter Modekupfer empfunden habe: „Man sollte nicht glauben, daß es so schöne Menschen gibt." Und dann rasch hinterher: „Ach, es ist recht gut, daß es nicht so schöne Menschen gibt."

(17. Oktober 1885.)

Fräulein Jenny Groß gab als dritte Gastrolle die Lucie in Bauernfelds „Tagebuch". Es handelt sich bei Darstellung dieser Gestalt nicht bloß um Geltendmachung eleganter und hypereleganter Formen, sondern sie gibt sogar Gelegenheit, so ziemlich jeden Ton anzuschlagen, den das Lustspiel hat. Ein apathisches Gänschen, das ein paarmal schelmisch kichert, eine Naive, die kokettiert, eine Treuherzige, die die Fäden einer kleinen Intrige spinnt, eine Gefühlvolle, die sich über ihr Gefühl erhebt, und endlich eine Weltdame, die nicht nur voll Witz und Wissen ist, sondern auch voll Herz und Liebe — das sind die Farben und Töne, daraus sich diese Rolle mischt. Etwas viel auf einmal. Hat dem Dichter dabei vorgeschwebt, eine lebenswahre Gestalt hinstellen zu wollen, und ist dies von ihm Gewollte jemals von einer darstellenden Künstlerin geleistet und eben dadurch der Beweis der Möglichkeit eines einheitlichen Zusammenfassens all dieser divergierenden Elemente geführt worden, so bleibt die Lucie, die Fräulein Groß gab, anfechtbar. Was diese gab, war keine Gestalt aus einem Guß, es waren vielmehr Teile, die der Zurückführung auf einen gemeinschaftlichen Grundzug des Charakters entbehrten.

(22. Oktober 1885.)

Ganz verfehlt war Fräulein Groß als Prinzessin Eugenie in Hackländers „Geheimem Agenten". Sie wirkt, als ob sich Mr. Worth in Paris oder eine ähnliche Größe für ihre Kunst verbürgt hätte. Und innerhalb bestimmter Grenzen nicht mit Unrecht. Es gibt eine ganze Anzahl anderer Stücke, darin chik und ferm und fesch beinah' alles bedeutet, und in solchen Stücken und Rollen darf es von Fräulein Groß so gut wie von Gretchen heißen: „Das ist nun zum Entzücken gar." Aber dahin gehört diese Prinzessin Eugenie nicht. Fräulein Groß hat sich ein paar Spieltypen zurechtgemacht. Eine davon (unglaublich schrecklich) trägt die Überschrift: „ein kleines Lämmchen weiß wie Schnee", das ist die Unschuldstype; dann kommt die naive kleine Schelmin, der man gut sein muß, weil sie selber so gut und herzig ist, und dann kommt schließlich die hinschmelzende Gefühlstype, stark wogend und mit Vibrierstimme. Daneben ist Fräulein Barkany voll und echt. (2. Oktober 1886.)



Max Grube.

Herrn Grubes Richard III. war ungleich. Im Treffen eines dämonisch superioren Humors war sein Spiel glücklich. Ebenso gelangen ihm Momente großer Leidenschaft. Das bekundete nicht nur einen bühnensicheren, in allen Sätteln gerechten Schauspieler, sondern auch einen Künstler von ausgesprochen höherer Begabung. Aber sein Spiel versagte in anderen Szenen, vor allem in der Heuchelszene mit dem Lordmayor und den'Aldermen. Woran lag es? Ich glaube daran, daß Herr Grube zu jener Gruppe

von Künstlern zählt, die viel Talent und viel Bildung, aber keine stark ausgesprochene Natur mitbringen, in der so oft das wurzelt, was wir Genie nennen. Seydelmann, Döring, Dessoir hatten solche stark ausgesprochene Natur, und wenn sich's traf, daß sich ihre Rolle mit ihrer Naturanlage deckte, so wurden geradezu wunderbare Wirkungen erzielt. Allerdings sind solche Bevorzugten auch wieder im Bann ihrer Persönlichkeit, und von Allgemeinverwendbarkeit nach Los oder Laune kann ihnen gegenüber keine Rede sein. Sie gehören denn auch ausschließlich an große Bühnen, die sich den Luxus gestatten können, auf zehn oder vielleicht nur auf sechs Rollen hin eine ebenso durch Tiefe wie durch Enge ausgezeichnete Kraft auf Lebenszeit zu engagieren. Hat man sie, so hat man innerhalb ihrer Beanlagung und Sphäre das Höchste, was die Kunst bieten kann. Ihnen gegenüber stehen die Klugen und Tüchtigen, die geschulten Talente. Man soll nicht gering von ihnen denken, denn sie sind unentbehrlicher als die, die den Stempel des Genies tragen. Jeder Aufgabe gewachsen oder doch bis nah an sie hinanreichend sind sie nicht nur immer verwendbar, sondern in der Mehrzahl der Rollen auch besser verwendbar als jene grandios Einseitigen, die, was sie können, vollendet können, aber an dem dicht daneben Liegenden schon zu scheitern beginnen.

(2. Oktober 1887.)



Adalbert Matkowsky.

Im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts war Norddeutschland mit englischen Kupferstichen über-

schwemmt, deren letztes Refugium abermals ein Jahrzehnt später die nun ausgestorbene „Passagierstube“ war. Da hing über dem Seegrassofa regelmäßig Friedrich Wilhelm III., links Oberpräsident v. Meding, rechts Postminister Nagler — der damalige Stephan — an der Wand; gegenüber aber konnte man sicher sein, obbemeldeten englischen Kupferstichen zu begegnen, entweder den kriegerischen Gruppen „Tod Nelsons“ und „Tod des Generals Wolfe“ (ich sehe noch die um das Wachtfeuer hockenden Indianer) oder der schauspielerischen Gruppe Lear, Lady Macbeth, Ophelia, Hamlet. Alle diese Stiche gaben sich in einer gewissen Rembrandtmanier und trieben ein Gegensatzspiel mit Licht und Schatten; ihre Spezialität aber war das wirre Haar, das stiere, beziehungsweise das lauernde Auge, der in die Schultern tiefeingezogene Kopf. Das stiere Auge war mal für mal von beispielloser Größe, mitunter radartig. Man spricht jetzt so viel von Sensation, und doch ist nichts Sensationelleres denkbar als diese Bilder aus der Shakespeare-Galerie, die sehr wahrscheinlich dem Leben nachgebildet uns Nachgeborenen Aufschluß darüber geben, wie damals in der Garrickzeit und in der ihr unmittelbar folgenden Epoche Shakespearische Gestalten in England gegeben wurden. Im Anschluß daran gab Herr Matkowsky seinen Don Cesar in Schillers „Braut von Messina“. Ja mehr — es war, als träten die Figuren der Shakespeare-Galerie oder, was dasselbe sagen will, die Bilder der Passagierstube aus ihren kleinen birkenmasernen Rahmen heraus. Herr Matkowsky spielt also, wie man vor hundert Jahren in Coventgarden oder Drurylane spielte, was viel aufrichtiges Lob bedeutet, aber nach unserer heutigen Kunstauffassung doch auch viel Tadel. Diese Spielweise hat

den Vorzug starker äußerlicher Effekte; man kann sich ihnen nicht entziehen, und die wechselvolle Gestaltung der Einzelmomente gibt überall Reiz und Anregung. Aber diese wechselvolle Gestaltung hat auch das Kaleidoskop; bei jeder leisen Drehung fallen die Steinchen oder Splitterchen so oder so; und gleichviel wie sie fallen mögen, immer ist es bunt, und immer ist es ein Stern oder Achteck, und ob Stern oder Achteck, immer ist es hübsch. Gewiß. Aber nach diesem Prinzip läßt sich die Kunst nicht behandeln, und was das Recht des Kaleidoskops ist, ist darum noch nicht das Recht des Schauspielers, der Bühne. Jede Rollendarstellung unterliegt einem Gesetz, das über die Forderung der bloßen Formen- und Farbenwirkung weit hinausgeht, und wenn statt des Sterns ein Achteck oder statt des Achtecks ein Stern fällt, so nützt es auf der Bühne nichts, daß beide gleich hübsch aussehen; sie müssen auch passen und dürfen nicht willkürlich sich ablösen oder füreinander eintreten. Herr Matkowsky hütet sich vor den letzten nach dieser Seite hin liegenden Konsequenzen; aber immer nur den Moment erfassend geht ihm die vom Zusammenhange mit dem Ganzen sich loslösende Wirkung über die Wahrheit. Den glänzendsten Beleg hierfür gab sein Spiel im zweiten Akt an jener berühmten Stelle, wo Don Cesar die Totenfeier des Vaters und seinen ersten Blick auf Beatrice schildert. „Mit schwarzem Flor behangen war das Schiff usw.“ Die ganze Stelle, so schön sie ist, hat an und für sich schon ihr Bedenkliches, denn sie gefällt sich in Erzählung dessen, was die Mutter schaudernd selbst erlebt hat. Diesen Umstand muß der Schauspieler in seinem Spiele notwendig gegenwärtig haben und sich's angelegen sein lassen, das Fragwürdige dieser poetisch pomphaften, aber doch einigermaßen un-

opportunen Schilderung herabzumindern. Gefällt er sich aber darin, diesen Pomp energisch zu überpompen und einen Vortrag zu halten, der noch viel, viel mehr mit schwarzem Flor ausgeschlagen ist als die Kirche, wo der von ihm zu schildernde Hergang spielt, so tut er des Guten zu viel und opfert dem verzeihlichen, aber nicht gutzuheißenden Wunsche, die Zuschauer hübsch gruselig zu machen, die Wahrheit der Situation. Am gelungensten war der vierte Akt, am charakteristischsten der erste. Während gleich zu Beginn Herr Eugen Müller als Don Manuel in der Unerschütterlichkeit eines mit einem kleinen Schnurrbart ausgestatteten steinernen Gastes dastand, gefiel sich der wirkliche Gast des Abends — der alles war, nur nicht steinern — in einem stummen Spiel, das für das gesamte stumme Spiel unserer Schauspieler an beiden Abenden der Wallenstein-Trilogie bequem ausreichen würde. Sein Don Cesar war, ehe noch ein Wort über seine Lippen kam, die Schaustellung aller möglichen Hamlet-Allüren und Hamlet-Blicke, was ungemein wirkungsvoll, aber nach meinem Dafürhalten nicht das Richtige war. (5. Juni 1887.)

Ich bin Anti-Matkowsky, halte seine ganze Spielweise für eine Verirrung und finde diesen nach dem Prinzip von Flut und Ebbe hergerichteten Wechsel von Stentorschreiereien und flüsterndstem Geflüster (man sucht ordentlich nach der Jasminlaube und des Pfarrers Tochter von Taubenhain) vorwiegend komisch, ungebildet und für ein Berliner Parkettpublikum unzulässig. Dennoch gibt es Rollen, in die Matkowsky nicht nur hineinpaßt, sondern die für die Gesamtheit seiner künstlerischen Ausrüstung die Fehler mit eingerechnet wie geschaffen sind. Zu diesen Rollen gehört die des Prinzen

Sigismund im zweiten Akt von Calderons „Leben ein Traum“. Dieser Akt ist vielleicht nie so gespielt worden. Herr Matkowsky gibt hier ein Maß von Glut und Stimme, von Leidenschaft und Sinnlichkeit, dessen Wirkungen sich der keines Überfalls gewärtige harmlose Zuschauer sicherlich nicht entziehen kann, dessen Macht aber auch den widerstrebendsten und die schärfste Kontrolle übenden Kritiker bezwingt, weil er sich eingestehen muß: ja, hier haben wir es nicht bloß mit großen theatralischen Mitteln, mit Gaben, die so leicht äußerlich bleiben, zu tun, sondern sehen eben diese Gaben sich auch aufs vollkommenste mit der künstlerischen Aufgabe decken. Alles, was die Rolle des Prinzen Sigismund in diesem zweiten Akt erheischt, das bringt Herr Matkowsky mit und ein Spiel, das beständig die Karikatur streift und den berühmten „einen Schritt“ öfter tut als vermeidet. Aber diese Spielweise feiert hier Sieg über Sieg, weil das sich vor unsern Augen Vollziehende selbst in der Karikatur steht oder doch derartig den Stempel des grotesk Märchenhaften trägt, daß wir gar nicht in die Lage kommen, die Frage nach der Wahrheit oder auch nur nach dem menschlich Möglichen aufzuwerfen. Es ist eben ein Märchenprinz, der im Momente seines Auftretens bei Hofe mit Mord oder doch mit dem Willen dazu debütiert, einen Augenblick später einen Kammerherrn packt und ihn über eine Balustrade weg ins Meer wirft und wiederum gleich danach gegen eine Hofdame coram publico mit einer Liebesdezidiertheit auftritt, die, soviel ich weiß, nur einmal und zwar bei dem Besuche Peters des Großen am Hofe von Berlin aus dem Märchenhaften ins schauerlich Wirkliche transponiert worden ist. Aber das Märchenhafte hört dadurch nicht auf. Cäsarenwahnsinn, der an die Stelle des Gültigen das jenseits

von Gesetz und Natur Liegende setzt, hat immer mehr oder weniger den Märchenstempel. Und in dieser Welt der Willkür und der Maßlosigkeiten ist auch das Spiel des Herrn Matkowsky zu Hause; mit glänzendem Erfolge, wenn die Rolle, wie hier im zweiten Akte, das Outrieren gestattet oder wohl gar fordert, mit gar keinem Erfolge, wenn an Stelle der Willkür die Gesetzlichkeiten und an Stelle äußerlicher Gaben innerliche Kräfte zu treten haben: Gemüt, Geist, Urteil. (17. Dezember 1887.)



Adelaide Ristori.

Clara Ziegler gibt als Grillparzers Medea ganz und gar die Königstochter von Kolchis. Dem Jason an Kraft und Charakter überlegen bedarf sie diesem gegenüber ihrer Zauberkünste kaum. Sie spielt mit ihm; er hat keinen rechten Willen neben dem ihren; er entgleitet ihr nur. Anders die Ristori als Legouvés Medea. Das Königliche tritt in ihrem Spiel zurück; was sie davon hat, ist nur das seltsam Majestätische der Zigeunerkönigin. Was ihr das Übergewicht über den Jason gibt, ist weniger Charakter als die Leidenschaft. Hierin liegt der Grundunterschied ihrer Auffassung, woraus alles andere mehr oder weniger resultiert. Die Ziegler ist durchaus statuarisch, die Ristori physiognomisch; jene eine Aufgabe für den Bildhauer, diese für den Maler. Photographische Bilder hätten bei der einen immer die ganze Figur, bei der anderen immer nur den Kopf oder doch wenigstens vorzugsweise den Kopf darzustellen. Aller Ausdruck liegt bei der Ziegler in den großen Linien der Ge-

stalt, bei der Ristori in den kleinen Linien des Gesichts. Ihr Gesicht, um einen Malerausdruck zu gebrauchen, hat keine toten Flächen, alles lebt oder kann wenigstens jeden Augenblick ins Leben springen; und wie es Augen gibt, die jede Bewegung des seelischen Lebens durch eine hundertgradige Skala hin widerspiegeln, so sehen wir bei der Ristori jeden Gesichtsteil an dieser Sprache des Auges teilnehmen oder in Konkurrenz damit treten. Und dabei nirgends ein Zuviel, nirgends ein behagliches Verweilen beim Grausigen oder gar ein Warten auf Beifall dafür. Rasch drüber hin. Das Ganze muß es bringen; im einzelnen aber Maß, Zurückhaltung, Decenz. (29. November 1871.)

Im Streit mit Elisabeth feierte Frau Ristori als Schillers Maria Stuart ihren vollsten Triumph. Sie ging in vollendeter Meisterschaft durch die ganze Skala von Affekten, die jene Szene mit sich führt: Stolz, Demut, Scham und Trauer, hoffendes Beschwören und verzweifelnde Entrüstung, bis endlich der lang verhaltene Groll aus seiner Höhle tritt und „der, der dem Basilisken den Mordblick gab," ihr den giftigen Pfeil auf die Zunge legt. An dieser Stelle schnellt sie — nur noch zornerstickte Leidenschaft — wie ein Reptil empor und in vorgebogener Stellung den Zeigefinger auf die Verhaßte richtend gleicht sie ohne irgend ein stürmendes Zuviel dem Bild einer züngelnden Schlange. So nähert sie sich immer in gleicher Schrägstellung verharrend der besiegten Nebenbuhlerin, die vor dem unerbittlich auf sie gerichteten Finger wie vor einer vergifteten Schwertesspitze flieht. Ein nicht enden wollender Beifall folgte diesem Schlußmoment der Szene.

Auf gleicher Höhe stand das Spiel im fünften Akt.

Wie sie im Streit mit Elisabeth den in aller menschlichen Schwäche befangenen, anfangs nach Beherrschung ringenden, dann aber in das Chaos der Leidenschaft zurückfallenden Frauencharakter zur Darstellung brachte, so hier die gläubige, geklärte Katholikin, die an der Schwelle zum Jenseits das Weltliche hinter sich geworfen hat und nur noch nach einem trachtet: nach Versöhnung mit Gott. Es kann dies von einer Protestantin nie und nimmer in ähnlicher Weise gespielt werden; es gehört dazu ein Großgewordensein in den entsprechenden Anschauungen: man muß von Jugend auf katholische Luft geatmet haben. Die persönliche Glaubensintensität macht es nicht: aber gesehen hundert- und tausendfältig muß man diese Dinge haben, um sie in künstlerischer Gestaltung dem ähnlich wiedergeben zu können. Alles Theaterhafte fiel fort; man war in Fotheringhay; selbst das unbequeme Schluchzen und Weinen der Kennedy konnte die Illusion nicht stören. Man begleitete eine dem Tode Geweihte die verhängnisvollen Stufen hinan. Der Ernst der Stimmung war so groß, daß er den Beifall einschüchterte. Rufen und Klatschen erschien wie Profanation. Diese Maria wirkte eminent wie eine historische Figur. Die Gestalt der Künstlerin, ihre Jahre, ihr Profil, vielleicht auch ihr Konfessionsstand, gewiß ihr Kostüm unterstützten das von innen heraus geschaffene Gebilde. Von allen Künstlern, die ich innerhalb dreißig Jahren sah, hatte nur noch Seydelmann die Gabe, mir historische Figuren so glaubhaft vorzuführen.

Die bewundernswerteste Seite aber bleibt bei Frau Ristori ihr kunstvolles Haushalten mit dem Überreichtum ihrer Gaben. Sie veranlagt nicht mehr als der Moment oder der Gesamtcharakter der Rolle überhaupt erheischt. Dies überrascht mich immer wieder. In der Medea zog

sie alle Register, und ich schloß daraus, daß es mutmaßlich ihre Art sei, dreifach zu sprechen: durch Worte, Gesten und Mienen. Aber weit gefehlt. Sie setzt alles in Bewegung, wo alles hingehört; überall da indessen, wo die Rolle Einschränkung gebietet, übt sie diese und läßt den Reichtum kaum ahnen, über den sie Verfügung hat. Sie schmückt sich mit dem Stein, mit der Gemme, die für den Abend paßt, und läßt den Gesamtjuwelenladen einfach zu Haus. Es gilt dies namentlich von ihrer Mimik. Die Beherrschung ihrer Gesichtsmuskeln ist so groß, daß sie imstande ist mit den kleinsten Einzelteilen wie mit den Blättern eines Fächers zu operieren. Sie schlägt sie ein und faltet sie auseinander; jede Linie ist ihrem künstlerischen Willen gehorsam. Aber von dieser wunderbaren Begabung macht sie decentesten Gebrauch. So schützt sie sich vor allem, was in Grimasse ausarten könnte. Der Kopf ihrer Maria Stuart hatte ganz im Gegensatz zu der wilden Mienenbeweglichkeit der Medea etwas Marmornes; alles stand statuarisch fest, und nur in den Momenten großer Leidenschaft oder innerster Bewegung zuckte der Mund, flammte das Auge. Die Vielgestaltigkeit innerhalb derselben Gruppe von Charakteren, das ist es, was ich am meisten bewundere.

(2. Dezember 1871.)

Das letzte Gastspiel der Ristori vor acht Jahren weckte damals nur ein mäßiges Interesse, was von der Künstlerin schmerzlich empfunden wurde. Wenigstens hieß es so. Der Beifall, der diesmal ihr Spiel begleitete, wird sie mehr oder minder mit uns versöhnt haben. Eine neue Generation ist seit ihrem ersten Auftreten in den fünfziger oder sechziger Jahren herangewachsen, und vielen mochte sie nun eine Novität, eine

neue Erscheinung sein. Altes ist außer Kurs; aber das Älteste wird wiederum das Neueste.

Das Publikum gab seiner Zustimmung lebhaften Ausdruck, aber freilich keinen enthusiastischen. Und dies konnte nicht wohl anders sein. In einem Schinkelschen Briefe heißt es einmal, das Größte sei jederzeit in den Momenten geleistet worden, da der Künstler angesichts des Vollkommenen stehe und die Hand jugendlich-sehnsüchtig danach ausstrecke; von dem Augenblick an aber, da der Siegesapfel in seiner Hand und das Bewußtsein des Fertigseins, des Alleskönnens in seinem Herzen lebendig sei, von diesem Augenblick an beginne bereits die Decadence. Und dem ist nur zuzustimmen. Das Virtuosentum ist an und für sich nichts Schlimmes, solange noch in ihm eine Fortentwicklung möglich und sichtbar ist. Ist aber das Tüpfelchen über dem i längst da, geht es nicht mehr höher hinauf, weil eben der Höhepunkt erreicht wurde, so bedeutet der Fortschritt Rückschritt; oder wenn dieser klüglich unterbleibt, so vollzieht sich in den Hochregionen etwas, das an Erstarrung und Vereisung grenzt und nur noch einem halben Leben gleichkommt. Kleid und Erscheinung wie früher, aber der Puls geht matt. Echo und Bild vergangener Tage. Freilich ist alle Kunst ein schöner Schein. Aber nicht Schein vom Schein. Die Natur hat ihre Gesetze, denen schließlich alles unterliegt, auch das Genie.

(17. November 1879.)

Der Beifall, der das Spiel der Frau Ristori als Schillers Maria Stuart gestern begleitete, kann selbst in den Tagen ihres höchsten Glanzes nicht erheblich größer gewesen sein. Es war mir eine persönliche Befriedigung, an diesem Beifall teilnehmen zu können, aus den mannig-

fachsten Gründen, unter anderen auch deshalb, weil ich das unbequeme Gefühl loswurde, durch irgend eine Voreingenommenheit in Ungerechtigkeit verfallen und der Medea der Künstlerin diesmal nüchterner als statthaft begegnet zu sein. Ihre Maria Stuarda hat mich belehrt, daß es doch wohl an ihr gelegen haben muß. Und es kann kaum wunder nehmen. All das, worauf die Medea gestellt ist, ist Jugendsache, gehört einem bestimmten Lebensabschnitt an; all das aber, was der Maria Stuart ihre Kraft und Weihe gibt, ist an keinen Lebensabschnitt gebunden oder wird, wenn doch, mit den Jahren nur mächtiger in uns, statt mit den Jahren hinzuschwinden. Die Liebe versagt, während der Glaube wächst und das Hoheitsgefühl des Königtums unter Demütigungen ebensosehr seine Steigerung wie seine Verklärung findet. Aus diesen beiden Elementen aber baut sich der Charakter der Schillerschen Maria Stuart auf. Selbst die berühmte Szene des dritten Akts ist zu nicht unwesentlichem Teile darauf zurückzuführen. Es ist nicht bloß das gereizte Weib, das spricht, es ist auch die bessere Königin, die der Tochter Anna Bulens das Wort bastarda zuschleudert. Dabei glaubt' ich allerdings zu bemerken, daß seit dem letzten Gastspiel der Frau Ristori Änderungen eingetreten sind, Moderationen, die, wenn ich recht beobachtet habe, beweisen würden, daß sie nach wie vor Kritik an sich selber übt. Sie verfolgte früher ihre siegreich aus dem Felde geschlagene Nebenbuhlerin, ihr gleichsam schrittweise nachzüngelnd. Jetzt bleibt sie stehen und läßt nur die Schrägstellung des Körpers und den vorgestreckten Finger wirken. Jenes war jugendlich-leidenschaftlicher, dies ist königlich-würdevoller; und wenn mir beides gleich berechtigt erscheint, so stimmt doch die jetzige Modifikation zu dem naturgemäß älter gewordenen Gesamtbilde.

Sie paßt die Rolle sich selber an und läßt sie die fortschreitenden Jahre mit durchmachen, was ich — wenn dadurch nicht eine zu tiefe Kluft zwischen dem vom Dichter und dem von ihr Gewollten entsteht — nur gutheißen kann. Die Wahrheit des Ganzen gewinnt dadurch.

Wenn ich an unsere Maria Stuarts zurückdenke, selbst an die guten, so wirken sie neben der Ristorischen günstigstenfalls wie ebenso viele Lady Milfords, die durch Serenissimus an ihrer Abreise verhindert und in Fortsetzung der Geschichte des unglücklichen Thomas Norfolk autokratisch zur Enthauptung verurteilt wurden. In kleiner höfischer Durchschnittstournüre stecken bleibend entbehren sie gleichermaßen des Königlichen wie des großen Stils der Tragödie.

Im fünften Akte sah sich übrigens die Künstlerin durch das Spiel des Melvil gut unterstützt. Wir lächeln immer über diese Herren, als ob wir daran gewöhnt wären, auf unserm heimischen Wiesengrunde nur weiße Lämmer weiden zu sehen; ich möchte den sehen, der dies aus heimischen Mitteln besser bestreiten kann. Der Name des italienischen Künstlers ist Napoleone Mozzidolfi. Was seinen Sieg einigermaßen erklären mag. Denn ich glaub' an des Namens Einfluß und Machtgebung. (19. November 1879.)

Frau Ristori schloß ihr Gastspiel als Elisabeth von England in dem Schauspiele des Giacometti. Das Stück ist ohne Wert und verfolgt keinen anderen Zweck als den, der Künstlerin zur Vorführung einer Anzahl historischer Porträts Gelegenheit zu geben. Alle diese Bilder sind interessant und steigern das Interesse von Akt zu Akt. Und in diesem Sinne kann man allenfalls auch von einer dramatischen Steigerung sprechen. Das

sich Vollziehende bleibt gleichmäßig eindruckslos, aber das eine Bild, das im Mittelpunkt all dieses sich Vollziehenden steht, erzwingt meine Bewunderung immer mehr. Noch mehr mein Staunen. Im vierten und fünften Akt, die fast monodramatisch wirken, steht das Spiel auf seiner Höhe. Über dies hinaus kann die Kunst nicht. Es wird sich die Richtung befehden lassen und in diesem Falle die Bemerkung gerechtfertigt sein: dies alles ist nicht *meine* Kunst; ich wünsche mir eine andere. Aber innerhalb dieser Kunstrichtung ist ein Vollendeteres nicht wohl denkbar. Ich habe nur *eines* gesehen, das ebenso virtuos und zu gleicher Zeit ebenso gewaltig und erschütternd auf mich gewirkt hat: *Rossis* Ludwig XI. in *Delavignes* Trauerspiel. Virtuos und erschütternd, aber auch ebenso jenseits der Schönheitslinie. Der Charaktermalerei fällt das ästhetische Gesetz zum Opfer, und das Virtuose wird Selbstzweck, anstatt nur dazu da zu sein, der Kunst ihre höchste Gestaltungsform zu geben. Ähnliches schien auch das Publikum zu fühlen, und in den allerlebhaftesten Beifall mischte sich ein Lächeln, das an die bekannte Zustimmungsformel aus dem „Sommernachtstraum" erinnerte. Die Bewunderung war ganz aufrichtig und mußt' es sein, aber das perchè, das im italienischen Drama so häufig an unser Ohr klingt, klang auch wohl in vieler Herzen mit. Alles gestaltete sich in den letzten Akten zur meisterhaften Studie, zur psychophysiologischen Untersuchung, und eine Beobachtung des Lebens offenbarte sich, deren ungeheure Detailfülle wiederum fast divinatorisch berührte.

(20. November 1879.)

Ernesto Rossi.

Der Hamlet Ernesto Rossis blieb hinter seinem Othello erheblich zurück. Es ist nicht wohlgetan, daß die Romanen ganz besonders durch die Größe Shakespeares verführt eine beständig wachsende Neigung zeigen, sich in Nordlandscharaktere künstlerisch hineinzuleben. Sie werden immer damit scheitern und natürlich um so mehr, je mehr ein nationaler Unterschied zwischen dem Darsteller und dem speziell Darzustellenden zutage tritt. Ich bin bisher nur einer einzigen Ausnahme von dieser Regel begegnet: der Ristori in der Rolle der Königin Elisabeth. Im allgemeinen bleibt jeder Künstler lokal gebunden; er leistet schon ein Ungeheures, wenn er sich persönlich los wird; sein Land aber mitsamt den Bildern und Anschauungen seiner Jugend wird er niemals los. Das zeigt sich im großen und kleinen. Ein englischer Zeichner, der einen deutschen Damenkaffee darstellen soll, zeichnet lauter Engländerinnen, wobei wir übrigens im ganzen gut genug fortkommen, und ein französischer Schlachtenmaler ist außerstande, dem Faltenwurf einer preußischen Militärhose gerecht zu werden. Er kennt nur den Faltenwurf einer französischen, und nur diese schafft ihm sein Ideal und führt seine Hand. Dementsprechend ist Ernesto Rossis Hamlet ein Italiener, der Helsingör und Wittenberg nur aus dem Coupéfenster kennen gelernt hat; am wenigsten aber hat er geträumt und gegrübelt und innerlich Einkehr bei sich gehalten. Er hat nicht sich seiner Rolle, sondern die Rolle seinen Begabungen angepaßt. Er gestikuliert und deklamiert, er läßt seine schöne Hand und seine schöne Stimme wirken und bemächtigt sich siegreich und fort-

reißend der Sinne derer, die nichts weiter verlangen als einen sinnlichen Eindruck. Es bleibt alles umgehängtes Wesen, und wenn er sich in diesen Umhängseln auch nicht nach Art unserer deutschen Medea-Virtuosin vergreift und aus Requisiten und Garderobe beliebig wählt, als ob zwischen Königsmantel und Einsegnungstuch, zwischen Pantherfell und Fuchspelerine nicht der geringste Unterschied wäre, so hilft doch das verhältnismäßig Passende eines solchen Überwurfes nicht viel, weil es, passend oder nicht, nicht das aus der Natur der Dinge herausgeborene Kleid ist. In der Mehrzahl Shakespearischer Gestalten lebt ein germanischer Geist, mit dem der italische nicht harmoniert, weshalb ich denn auch den Rossischen Hamlet einem großen, aus einem an und für sich richtigen Gedanken entwickelten Musikstück vergleichen möchte, das aber aus einer falschen Tonart gespielt und außerdem noch mit unstatthaften Schnörkeln vorgetragen wird.

Auch das Publikum empfand so, während ich selber, um es noch näher zu bezeichnen, von Anfang an unter dem Eindruck war, in einem Buche zu lesen, das an und für sich ganz gut ist und nur den einen Fehler hat, daß nichts darin stimmt. Sagen wir, es habe die Landschaft zwischen Kopenhagen und Helsingör als Schauplatz. Und nun führt uns der Erzähler in ein dänisches Landstädtchen und läßt uns teilnehmen an Volksversammlungen und Kasinogesellschaften und stellt uns eine Etatsrätin Uhlefeld, einen Major v. Loewenoern und einen orthodox-lutherischen Geistlichen mit Namen Uptrup vor. Außerdem versteht sich's, daß die Rätin zwei Töchter hat, Astrid und Asta. Und nun lesen wir und folgen willig und finden es allerliebst, bis uns auf der dreißigsten Seite mit einem Male das Gefühl

kommt: Aber, mein Gott, wo sind wir denn eigentlich? Die Häuser sehen uns so dänisch-fremd und doch zugleich wieder so bekannt an, ich möchte wetten . . . ei wahrhaftig, das ist ja Rathenow, und der Major v. Loewenoern ist ja der Major v. Goerschen; der hatte auch immer denselben Fluch, und der Altlutheraner Uptrup, Gott da haben wir's, das ist ja der alte Koloniepastor Merrimé, der immer so stolz war auf sein Genfertum und mit der Prädestination aufstand und zu Bette ging. Und nun kommt auch noch Astrids alte Amme, die bei Lebzeiten vom seligen Etatsrat mit in Italien war, und erinnert sich an die Solfatara, wo's immer so gebummst hat, wenn man den großen Stein auf die Erde geworfen, und spricht bei der Gelegenheit allerhand Gebildetes über Plutonismus und Neptunismus. Aber freilich, während sie noch so spricht, entfällt uns das Buch, und wir lassen es liegen, wo es liegt. Warum? Nicht weil es dummes Zeug gewesen wäre, was wir gelesen haben. O nein, unser alter Major lebt und der alte Pastor auch, und was die alte Amme doziert und peroriert hat, ist alles ganz richtig und eigentlich gleich buch- und bädekerfertig, und man konnte sogar daraus lernen. Es war nur einfach alles deplaciert. Und mit einer ähnlichen Empfindung bin ich auch dem Spiele Rossis von Anfang bis Ende gefolgt. Ich fand seinen Hamlet unhamletisch, undänisch, unshakespearisch. Die Romanen sind große Realisten, und überall da, wo scharfe Beobachtung des Lebens ausreicht, um ein Kunstgebilde zu schaffen, erweisen sie sich uns überlegen; in andren Fällen aber, wo sich's darum handelt, aus dem Innern heraus zu gestalten, versagt ihnen ihr Können nicht notwendig, aber oft, und nun greifen sie zu Künsteleien, zu Deklamation und falschem Pathos, die viel ver-

drieẞlicher wirken als eine vielleicht unausreichende, aber doch wenigstens natürlich gebliebene Kraft.

Ich habe bisher den allgemeinen Eindruck wiedergeben wollen, den ich von Rossis Hamlet hatte; den Beweis dafür zu führen, daß es anders hätte sein müssen, ist schwer. Ich nehme das „Sein oder nicht sein“. In Beurteilung solcher Paradestücke bin ich im allgemeinen grundsätzlich so milde wie möglich und stecke die Grenzpfähle nach links und rechts hin weit hinaus, vielleicht selbst über das Zulässige hinaus. Aber es gibt doch schließlich eine Grenze, die respektiert werden muß, und diese Grenze liegt hier innerhalb der grübelnd melancholischen Betrachtung. Diese ist, wie jedes, an bestimmte Formen gebunden. Es kann ein Mehr oder Minder gestattet, es kann so oder so gegrübelt werden; aber er, dem zu grübeln obliegt, muß immer ein Grübler bleiben. An Festtagen und in der Woche vor Ostern will ich ihm noch ein Extra bewilligen und mich als zufriedengestellt erklären, wenn er sich als einen elegischen Deklamierer gibt. Aber das ist auch das Äußerste, was ich ihm zugestehen kann. Wird indessen aus dem elegischen Deklamierer ein vollkommener Deklamator, und treten ganze Stellen aus ihrem Brütedunkel derartig hell und laut ans Licht der Sonne, daß mir ist, als ob François Coppées „Streik der Schmiede“ deklamiert würde, so scheint es mir mit „Sein oder nicht sein“ vorbei. Bis zu der Stelle „desiderato da ogni uomo“ ging es gut und gab sich alles als ein dem Charakter und der Situation angemessenes Sprechen; von dem Augenblick an aber, da das „Dormire? Sognare forse?“ gesprochen war, um dann sofort in das freilich verführerische „ecco l' idea terribile“ überzugehen, war auch das „Terribile“ wirklich da, und durch vier, fünf Zeilen hin hatten wir nur noch

einen deklamatorischen Lärm an Stelle grüblerisch melancholischer Betrachtung. Und das ist nach unseren deutschen Vorstellungen absolut unzulässig, weil es absolut unwahr ist. Wär' es anders, und wäre dies alles ins Belieben oder auch nur in Zweifel und Frage gestellt, so täte mir das Leben leid, das ich an die Behandlung und Ergründung dieser Dinge gesetzt habe. Freilich viele Wege führen nach Rom, aber doch nicht alle. Gewisse Gesetze müssen eben gehalten werden, und das beständige Herausfallen aus dem künstlerischen Gesetz, um sich außerhalb seiner desto virtuoser und effektvoller tummeln zu können, war es, was mich den ganzen Abend über verdroß.

Eine Ausnahme davon machte nur der zweite Akt, also die Szenenreihe mit Polonius, mit Rosenkranz und Güldenstern und mit den Schauspielern. Hier war jeder Zoll ein großer Künstler; am frappantesten vielleicht da, wo Hamlet sich auf die Tragödienstelle besinnt, die die Schauspieler ihm wieder zitieren sollen. An solchen vollendeten Einzelheiten war überhaupt kein Mangel; so zum Beispiel die Szene mit der Mutter im vierten Akt. Aber ebenso zahlreiche, mir völlig verfehlt erscheinende Details balancierten dies Credit wieder, und was übrig blieb, war nichts als das Gefühl, einen an Prinz Hamlet erinnernden Prinzen gesehen zu haben, der aber doch kein Hamlet war. Es kommt hinzu, daß auch in den Vortragsformen eine große durch Nationalität und Entwicklungsgang hervorgerufene Verschiedenheit waltet. In modernen Stücken oder auch in solchen, in denen eine beinahe geheiligte Tradition, wie beispielsweise bei den französischen Klassikern, unsere Anschauungen mitbestimmt hat, werden wir uns dieser Verschiedenheit nicht voll bewußt oder sind wenigstens

in der Lage, darüber hinwegkommen zu können. Anders bei Shakespeare. Den kennen wir, den haben wir uns erobert, der ist unser, und nicht aus Dünkel und Eigensinn ist es, wenn wir keine rechte Lust haben, uns etwas beliebig Virtuoses vorhamleten zu lassen.

Auch noch ein Wort über die Mitspielenden. Ich gehöre nicht zu denen, die der begleitenden „Truppe" jedesmal das abziehen, was sie dem General en chef an übertriebener Bewunderung zulegen, und erseh' auch diesmal keine Veranlassung zu solchem Abzuge. Wenn die Mitspielenden trotzdem wenig zur Geltung kamen, so, glaub' ich, liegt es daran, daß es auf dem italienischen Theater nur Typen und im Shakespeare nur Individuen gibt. Nehmen wir z. B. den Polonius. Polonius ist eben Polonius; es gibt nur einen, und dies Individuum originaliter in all seinen feinen Zügen, vor allem auch in seinem anscheinenden Widerspruche von Weisheit und Narretei wirken zu lassen, ist in England und Deutschland von jeher Aufgabe der Poloniusdarsteller gewesen. Davon weiß man in Italien nichts. Das italienische Theater kennt nur den „komischen Alten", und in diese marionettenhafte Type wird nun der arme Polonius hineingepreßt, der uns in dieser seiner qualvollen Umgestaltung natürlich nicht genügen kann. Die Schuld davon trifft aber weniger den Einzeldarsteller als den Gesamttheaterzustand, unter dessen Anschauungen der Einzeldarsteller heranwuchs. Ich habe dies hervorgehoben, weil auch der Rossische Hamlet in etwas italienisch Typischem mehr oder weniger stecken geblieben ist. Überall freilich wird das Bestreben sichtbar, die Type zu modeln, aber es bleibt ein Principe, der in einem Jesuitenkollegium erzogen und später unzufrieden geworden ist. (9. April 1881.)

Ernesto Rossi schloß sein Gastspiel als König Lear. Er hob sich in dieser Rolle wieder auf jene Höhe, darauf er zu Haus ist, und die nur sein Hamlet nicht behaupten konnte. Dieser Unterschied in Spiel und Erfolg ist, wenn ich in den Bemerkungen recht habe, zu denen mir sein „Amleto“ Veranlassung gab, auch nichts weniger als überraschlich. Der Hamlet hat ein nationales Gepräge, der Lear ist international. Die Jahre nivellieren überhaupt, und der Urgreis, der im Zirkelgange des Lebens bis wieder an die Schwelle der Kindheit kam, ist überall derselbe, gleichviel ob er im Apennin oder unter den Klippen von Dover umherirrt. Und so sah sich denn der Künstler einer Aufgabe gegenüber, an deren Lösung ihn nicht von vornherein ein lokales Gebundensein hinderte. Methusalem, Teiresias, Eremit, Barde, Lear — das ist alles au fond dasselbe, wenigstens auf den Brettern. Es kommt bei Darstellung dieser Figurenreihe nicht auf den Lokalton, sondern auf den Alterston an; nicht dies oder jenes durch Himmel, Land und Sitte Bedingte soll uns wechselvoll und in allen erdenkbaren Schattierungen vorgeführt werden, sondern nur das Alter an sich. Und das Alter wächst überall.

Rossi gibt den Lear sehr maßvoll. Er lärmt und tobt nicht, auch in den Szenen nicht, die von langer Hand her ein Recht darauf zu haben scheinen. Er betont den König und den zärtlichen Vater, aber nicht den empörten. Alles, was ihm an bitterstem Leid widerfährt, trifft ihn ins Herz und verwirrt ihm den Sinn; aber es steigt ihm nicht zu Kopf. Er wird kein Polterer, und selbst in seinem Wahnsinn erklingt immer nur ein weicher und elegischer Ton. Es ist möglich, daß er in dieser Abdämpfung zu weit geht, aber es sind diesen

Molltönen Reiz und Schönheit nicht abzusprechen. Um so weniger, als die gleichzeitig zur Schau getragene königliche Würde vor zu großer Weichheit schützt und allem wieder ein Rückgrat gibt. „Io sono un re“ (im vierten Akt) erwies sich denn auch als einen seiner glänzendsten Momente. Meist fielen diese mit den Aktschlüssen zusammen und erregten einen stürmischen Beifall, vor allem am Schlusse des vierten Akts. In der Tat, das wohl eine Minute währende stumme Spiel, in dem sich vom ersten Erinnerungsdämmer an und nun immer wachsend das Erkennen Cordelias in seinen Zügen ausdrückte, war nicht wohl zu übertreffen. Er stand hier ganz auf seiner Höhe.

Ich habe Rossi in fünf Rollen gesehen und glaube mich in seinen Forcen und Schwächen orientiert zu haben. Er hat es in Bezug auf die Kunst, das mit Sinnen Wahrnehmbare darzustellen, zu vollkommenster Meisterschaft gebracht; er sieht scharf, und was er gesehen hat, hat er die Kraft in absoluter Treue zu reproduzieren. Das reale Leben ist seine künstlerische Welt, und wie Fechtmeister fechten und Schlagflüssige humpeln oder Gesichter schneiden, wie Schwerverwundete fallen und Sterbende sterben, das alles weiß er genau und gibt er genau. Und dies alles bedeutet sehr viel. Wo hingegen das Unfaßbare, das Poetische, meinetwegen auch das Wolkenkuckucksheim unseres Daseins anfängt, da weiß er nicht recht ein noch aus. Er wird sich immer als einen getreuen Spiegel unseres wirklichen Lebens erweisen, aber an allem scheitern, was eine mehr prophetisch geartete Kunst erst erfühlen und erdenken soll: an Hamlet, Manfred, Faust. (11. April 1881.)

Aphoristisches.



Wenn man mir doch glauben wollte, daß ich lieber lobe als tadle, daß ich ohne Voreingenommenheit, ohne jegliche Sympathie oder Antipathie, was die Personenfrage betrifft, an diese Dinge herantrete, daß ich keine Freunde und keine Feinde habe und daß mir lediglich die Sache am Herzen liegt! Man gebe mir Gutes, und ich werde nicht kritteln und mäkeln; wenn man aber die Dinge, Kleines und Großes, völlig schief anfaßt, wenn man ins Jahr 500 ein Schweizerhaus und ins Jahr 1000 ein Stück Gotik legt und wenn man den „Sommernachtstraum" glaubt von Ballett wegen poetisch machen zu können, so verlange man nicht von mir, daß ich das alles schön finden soll. Ich bin nicht dazu da, öffentliche Billetdoux zu schreiben, sondern die Wahrheit zu sagen oder doch das, was mir als Wahrheit erscheint. Denn die Anmaßung liegt mir fern, mich als eine letzte, unfehlbare Instanz anzusehn, von der aus kein Appell an Höheres denkbar ist. Wer mich aufmerksam liest, wird deshalb in steter Wiederkehr Äußerungen finden, wie etwa: „es will mir scheinen," „ich hatte den Eindruck," „ich gebe anheim." Das ist nicht die Sprache eines absoluten Besserwissers. Allen Empfindlichkeiten kann unsereins freilich von Metier wegen nie und nimmer gerecht werden.

(30. September 1871.)

Das offenbar Mißlungene wird nicht nur leicht mit Sinnen wahrgenommen, es ist auch leicht und rasch zu begründen. Darstellungsmomente aber, deren ganzer Fehler nur darin besteht, daß ein voraufgegangener Moment dem Ideale noch näher stand, bedürfen zu ihrer Charakterisierung einer mußevollen Prüfung, die uns das fortschreitende, immer neue Ansprüche an uns erhebende Spiel nicht gestattet und nicht gestatten kann. Der dabei Verlierende ist freilich immer nur der Kritiker selbst, da erfahrungsmäßig weder seine Wahrnehmungen noch seine Begründungen irgend etwas zu ändern pflegen. (16. April 1873.)

Ich weiß wohl, man soll in Leben und Gesellschaft niemandem seine physischen Unzulänglichkeiten vorwerfen; ist doch ohnehin jeder, auch der Bevorzugteste der Nachsicht bedürftig. Aber wenn dieses für Leben und Gesellschaft unzweifelhaft geltende Gesetz auch den Erscheinungen auf der Bühne zugute kommen soll, so sehen wir schließlich einen kleinen Kobold „das Land der Griechen mit der Seele suchen" und müssen es hinnehmen, wenn irgend ein Orlogschiff, das unter dem Namen Gretchen oder Margarete segelt, uns die bekannte Versicherung, daß sie ungeleitet nach Hause gehen wolle, mit Stimmitteln gibt, als ob alle Breitseiten gelöst würden. Es ist furchtbar billig und bequem, immer von den Anstandsverpflichtungen der Kritik zu sprechen; zum Himmelwetter, erfüllt selber erst durch eure Leistungen diese Verpflichtungen! Das andere wird sich finden. Wie's in den Wald hineinschallt, so schallt's wieder heraus. (22. Mai 1884.)

Man soll artig, verbindlich, galant sein, keiner schönen Dame den Erfolg, die Gage, das Engagement oder, wenn sie gar Stücke schreibt, den „Ruhm" verderben, aber was unsereinem alles verdorben wird, darum kümmert sich niemand; und wenn man auch halbtot geödet würde, dazu ist man da.

(31. Dezember 1886.)

Eines Tages erscheint beim Kritiker ein Herr mit wundervoll großer Karte, dem man sich nach der Begrüßung in einem etwas blaßgewordenen Plüschfauteuil gegenübersetzt. Er will auftreten (in der Regel als Don Carlos) und wünscht sich vorher zu präsentieren. Keine zwei Minuten, und aus dem anfänglich geschäftlichen Gespräch ist eine freundschaftliche Konversation geworden, in der sich der junge Künstler als eine durchaus liebenswürdige Natur entpuppt, gebildet, ohne Dünkel, mitunter sogar von einem glücklichen Humor; und nachdem man eine Weile zwischen Petersburg und Moskau Parallelen gezogen und nebenher auch Völkerpsychologie getrieben hat, trennt man sich in vollem Behagen. „Ein allerliebster Herr", sagt der Kritiker und ist voll aufrichtigsten Willens, dem jungen Künstler so viel Nettes wie möglich zu sagen. Und nun endlich bricht der Abend seines ersten Auftretens an, und der Zauber ist hin, und alle guten Vorsätze fallen zu Boden. Ein verkleideter Mensch tritt aus der Kulisse, schlenkert hin und her und behauptet, der oder jener zu sein. Aber er ist nicht der und nicht jener, ja nicht einmal er selbst. (4. März 1887.)

Ich kam um 8 Uhr und wartete auf Wilbrandts „Jugendliebe", die sich nach meiner Berechnung um 9 Uhr einstellen mußte. Das voraufgehende Stück, Wilhelm

Jordans Lustspiel „Durchs Ohr“ aber, in dessen zweiten Akt ich hineingeriet, zog sich merkwürdig lange hin, und es war 9½ Uhr, als endlich die große Pause kam und alles dem Ausgange beziehungsweise dem Eis und dem Sodawasser zudrängte. Mir ganz recht. Es wurde so wundervoll kühl um mich her, und ich lächelte bereits siegreich und überlegen über all die Luft- und Erfrischungsbedürftigen, die nun draußen im Foyer „gekeilt in drangvoll fürchterlicher Enge“ standen, als ich plötzlich wahrnehmen mußte, daß es nicht bloß kühl und leer, sondern auch dunkel um mich her zu werden begann. Was war es? Ach, die „Jugendliebe“ lag wie gewöhnlich längst hinter mir. Am Morgen hatte sie noch laut Zeitung den Schluß machen sollen, dann aber hatte sie sich sozusagen auf sich selbst besonnen, und aus dem Hierauf der Annonce war ein Vorher des Zettels geworden. Ich eilte, um mich dem allgemeinen Exodus anzuschließen, und vergewisserte mich bald, daß das Feld der Erfrischung nicht mehr drinnen am Buffet, sondern draußen unterm Sternenhimmel lag.

(12. September 1882.)

Alexander Strakosch beschrieb (bei der Vorlesung des „Demetrius“ in der Singakademie) das Kreuz von Gold („mit neun Smaragden und mit Amethysten“) mit so liebevoller Nachdrücklichkeit, als ob er sich bei der zahlreich anwesenden Damenschaft dadurch besonders insinuieren wolle. Sie wäre ihm übrigens auch so gefolgt. Der Zug der Herzen ging eben mit ihm. So stark nun aber dieser Zug auch war, so verschwand er doch neben dem Zug in der Garderobe, wo sehr unausreichende Kräfte mit der Unterbringung von 700 Röcken, Mänteln und Regenschirmen beschäftigt waren. Ich glaube,

daß viele Personen bis zu zehn Minuten und länger haben warten müssen. Und wie man sich auch stellen mochte, man wechselte nur die Windrichtung und eroberte sich statt eines Vorteils nichts weiter als einen Anspruch auf doppeltes Ohrenreißen. Ist denn da nicht Abhilfe zu schaffen? Muß denn notwendig ein Kunstgenuß mit Leib und Leben bezahlt werden und erweist sich zu dem Drei-Mark-Billett ein Katarrhaufschlag ein für allemal als unerläßlich? Läßt sich dies unglückselige Garderobeninstitut nicht in geschützt gelegene Vorräume der oberen Etage verteilen und dadurch seines Massenmordcharakters einigermaßen entkleiden? Derlei müßte doch möglich sein. Ist es aber nicht möglich, nun so reiße man den ganzen Singekasten ein. So schön ist er nicht, daß er, nachdem nun zwei Generationen mit einem wahren Preußenmut ihre Schlachten an dieser Stelle geschlagen und ihre Toten hierhin und dorthin begraben haben, Anspruch darauf haben sollte, mit Dezimierung unserer oberen Zehntausend bis in alle Ewigkeit hinein fortzufahren. (30. Januar 1884.)

Es ist mit dem Künstlersuchen wie mit dem Büchersuchen. Die Bücher, die man haben will, kann man nie kriegen; sie sind verpackt oder verliehen oder überhaupt nicht vorhanden. Von dem Augenblick an aber, da man sich entschließt, ein anderes, ein minder gutes zu nehmen, findet sich das bessere wie von selbst. Mit einem Mal ist es da, ohne daß man recht weiß, wo es hergekommen. Ein Held oder eine Heldin sans reproche findet sich fast nie; hat man aber den Mut, allenfalls auch etwas Reprochables zu wählen, so darf man sicher sein, daß der anscheinend nur im Reiche der frommen Wünsche

wohnende Zukunftsheld plötzlich aus dem Traum in die Wirklichkeit tritt. (26. April 1881).

Man rühmt an Laube, daß er sofort erkenne: dieser oder jener Schauspieler ist wie geschaffen für diese oder jene Rolle. Er hat das Auge und die Erfahrung, die Verwandtschaft zwischen einer Rollenindividualität und einer Menscheninvidualität sofort zu erkennen. Dies scharfe Auge fehlt bei uns. Überall da, wo es ist, wird sich alsbald herausstellen, daß auch in Nebenrollen und von ganz unbedeutenden Schauspielern Wirkungen erzielt werden können, die an dem betreffenden Abend das Spiel irgend einer Berühmtheit in den Schatten stellen. So gab Herr Lichterfeld den alten Lord Say (in Shakespeares „König Heinrich VI.") und gab ihn besser als mancher Großkünstler seinen Prinzen oder Herzog. So muß man für jede kleine Rolle einen Lichterfeld zu finden wissen, d. h. einen Darsteller, der vielleicht ganz, ganz wenig kann, dies Wenige aber gut, weil alles dazu Nötige in seiner Natur bereits vorgezeichnet liegt. Die künstlerische Unbildung einer starken Majorität des Publikums ist in diesen und ähnlichen Dingen unglaublich groß; man kann füglich sagen: was von der Mehrheit beklatscht wird, ist neben dem Donner des Organs der imponierende Donner des Namens.

(28. Mai 1873.)

Es gehört zu den Unbegreiflichkeiten gastierender Künstlerinnen, sich mit Vorliebe in sogenannten Hosenrollen zu präsentieren. Ein entschiedener Mißgriff, solange nicht das Parkett aus lauter Tailleurs und Plastikern besteht. Man hat von solchen Rollen gar nichts.

Sicher ist einem nur das Unbehagen über die Unnatur. Alle diese Rollen, wer immer sie spielen mag, sehen sich zum Verwechseln ähnlich, weil das, was einen Unterschied schaffen könnte, den Darstellerinnen gleichmäßig fehlt. Denn der Humor zählt nicht zu den Attributen des weiblichen Geschlechts. Auch von den literarisch mutigsten Frauen existiert meines Wissens kein humoristischer Roman.

(25. September 1875.)

Es gibt drei große Rollengruppen — alltägliche, leidenschaftliche, historische.

Die alltäglichen herrschen vor, was, wenn nicht ein Glück für die Kunst, so doch jedenfalls ein Glück für die Schauspieler ist. Denn im selben Augenblicke, da von den sieben Tagen der Woche fünf auf Benedix und Bauernfeld und die Birch entfallen, blüht ebenso gewiß des Schauspielers Weizen, wie der Kritiker sich in der allemal heiß ersehnten Lage sieht, sämtlichen Herren und Damen nur Angenehmes sagen zu können. Die steifbeinigen Majore, die bei jedem Trommelschlag elektrisch zusammenfahren, die Maler, Professoren und Afrikareisenden, vor allem aber die den gesamten Adel deutscher Nation beständig in der Tasche habenden Chefredakteure werden nun plötzlich in Permanenz erklärt, und die Herren Oberländer und Krause, Link und Liedtcke, Keßler und Kahle haben auf unbestimmte Zeit hin ungetrübte Tage. Jeder steht an seinem Platz; alles klappt und paßt. Denn wer wäre schließlich kommerzienrätlich-prädestinierter als Herr Oberländer, und wen hätte die Natur mehr auf den Badekommissar Sittig hin gebildet als Herrn Link! Und wirklich, Abend um Abend verläßt man, solange es dauert, seinen Parkett-

platz immer nur mit dem Gefühle, sich herzlich amüsiert zu haben, zugleich auch mit dem lokal- und national-stolzen Bewußtsein, im Rahmen unsrer Berliner Hof-bühne doch schließlich die Besten und Allerbesten zu besitzen.

Aber mitten in diese fünf blitzblanken Modernitäts-tage schiebt sich wöchentlich auch mal ein Lear- oder Macbeth-, ein Hamlet- oder Othello-, ein Kaufmann von Venedig- oder gar ein Braut von Messina-Abend ein, und mit Hilfe dieser Einschiebungen erscheinen jetzt die Rollen der zweiten Gruppe. Wir haben es von nun an nicht mehr ausschließlich mit Durchschnittsleuten und ihren Alltäglichkeiten, sondern mit Leidenschaften zu tun, oder, um einen etwas prätentiösen Ausdruck zu wählen: die große Kunst hat begonnen. Und sonder-bar, auch hier liegen die Dinge nicht allzu schlimm, und zwar deshalb nicht, weil die Leidenschaft zwar das Größte, keineswegs aber das Rarste bedeutet. Am wenigsten, wenn man sich mit Abschlagszahlungen begnügt. Ein bißchen Leidenschaft findet sich immer, hat jeder und noch dazu von allen Sorten. Jeder, der durch den Assessor ging oder wohl gar mit bei Spicheren war, hat irgendwo mal die drei Hexen Macbeths vor sich erscheinen sehn. Jedem ist mal shylocksch genug zumute gewesen, um irgend einem Verhaßten ein Pfund Fleisch aus dem Leibe schneiden zu wollen, und jeder Jugendliche hat mal den Othello und jeder Ältliche mal den Lear tragiert. Aus Hunger und Liebe nimmt die Weltgeschichte noch immer und wahrscheinlich bis in alle Ewigkeit hinein ihre Hebel und Motive. Leidenschaftliche Regungen sterben nicht aus, und wer sich all solcher Erregungen auch nur noch dunkel erinnert, rafft schließlich immer noch genug zusammen, um bei Darstellung entsprechender Momente nie ganz scheitern zu können.

Alltagsrollen und Leidenschaftsrollen können also frisch und fröhlich aus dem Gelenk heraus gespielt werden; drei Proben und der Souffleurkasten reichen im allgemeinen aus, daß man ihnen wenigstens einigermaßen gerecht werde. Sehr anders aber erweist sich die Sachlage bei der dritten oder historischen Gruppe. Cromwell oder Alba, Ludwig XI. oder Wallenstein, die Königin Elisabeth oder die Königin Christine sind nicht vom Blatt weg zu spielen, und wer sie darstellen will, muß ein wirklicher Künstler, will also sagen, ein Darsteller sein, der sich, statt aus der bekannten Tiefe des sittlichen Bewußtseins alle möglichen und unmöglichen Dinge willkürlich zu gestalten, in jedem Augenblick von jedem kleinsten Pinselstriche Rechenschaft gibt. In diese dritte Gruppe gehören aber nicht bloß die direkt und unzweifelhaft geschichtlichen Figuren, sondern auch solche, die statt des historischen den bloß kulturhistorischen Stempel tragen, also Tellheim, Riccaut, Thorane nebst vielen andern Figuren, denen nur der gerecht zu werden vermag, der an ein Kostüm- und Zeitenstudium dieselbe Mühe wie sonst wohl an das Studium unmittelbar historischer Gestalten zu setzen weiß. Und auf diesem Gebiete steht es schlecht, hier ist der änderungs- und besserungsbedürftige Punkt. Es fehlt hier an Ernst, Fleiß, Tiefe. Sagen zu wollen, es ließe sich nicht machen und ginge nicht anders, ist ein Satz, den ich nicht gelten lassen kann. Sind die Stücke so schlecht, daß sie solche Vertiefung oder solchen Aufwand an Kraft und Zeit nicht lohnen, so gebe man sie nicht. Bringt man sie dagegen überhaupt, so muß man sie durch eindringendsten Fleiß auch zu halten oder, wo dies nicht nötig, ihnen ein frischeres und längeres Leben zu geben suchen. Gewiß ist dies schwer, aber man geriert sich nicht umsonst als Haupt-

stadt und erstes Theater. Noblesse oblige. Was ich an Forderungen gestellt habe, kann geleistet werden.

Nur solche Forderungen haben zu schweigen, deren Erfüllung einfach zu den Unmöglichkeiten zählt. Und auch solche Rollenunmöglichkeiten sind da. Sie bilden eine vierte Gruppe, nennen sich klassisch-romantisch und führen die Jungfrau von Orleans als Fahnenträgerin. Ihnen gegenüber gebietet sich ein Verzicht. Dieselbe Zeit, die vor nunmehr hundert Jahren diese dichterischen Gestalten entstehen sah, schuf auch die Geister und Kräfte sie darzustellen und ebenso die Zuhörerschaften, die nicht nur an diese dichterischen Gebilde, sondern beinah' mehr noch an eine ganz bestimmte Vorführungs- und Verkörperungsart dieser Gebilde enthusiastisch und hingebend glaubten. All das fehlt uns heute.

(17. November 1883.)

Es ist Mode, ja geradezu guter Ton geworden, von dem Virtuosentum als von etwas Schrecklichem, als von der Wurzel alles Übels zu sprechen. Ich finde dies einfach absurd und bekenne mich offen und beinahe uneingeschränkt zu der entgegengesetzten Ansicht. Alles, was mich von Personen auf der Bühne noch interessiert, sind Virtuosen oder doch solche, die wenigstens in der einen oder andern Rolle virtuos aufzutreten verstehn. Ein paar Ausnahmen laß ich gelten. Wenn ich aber im großen und ganzen überschlage, was in den letzten sechs, acht Jahren schauspielerisch überhaupt noch einen Eindruck auf mich gemacht hat, so waren es immer virtuose Leistungen. Es gibt keine Kunst ohne Virtuosität. Sie kann sich verschieden äußern, aber da muß sie sein, wenn überhaupt von Kunst gesprochen werden soll. Auch

ein Lallen kann reizend sein, aber vom Kunststandpunkt aus angesehen ist es Stümperei.

(2. November 1883.)

Ein Künstler muß in jede bedeutende Rolle, die er zu spielen hat, verliebt sein. Er muß mit dem Eifer eines Untersuchungsrichters, mit der Passion eines psychologisierenden Kriminalisten an den „schwierigen Fall“, der ihm vorliegt, herantreten. Er muß grübeln, rechnen, abwägen, schon Gefundenes wieder anzweifeln und verwerfen, bis er plötzlich aus dem Bett fährt und mit einem enthusiastischen „ich hab's“ durch das Zimmer schreitet. (26. August 1872.)

Die Tage jenes Genietums, jenes Spielens aus dunklem (oft sehr dunklem) Drange heraus, als man von Lutter und Wegner kam, um dann irgend einen unkontrollierbaren Hohenstaufenkaiser seine Neueroberungen im Publikum machen zu lassen — diese Tage, sag' ich, sind dahin. Es heißt jetzt: Studium, Arbeit, Selbstkritik. Bildend wirkt heutzutage nur noch, wer Bildung hat. Das bloße Drauf los, wie es im Kriege seinen Wert verloren hat, so auch in der Kunst.

(18. Januar 1872.)

So hoch ich ein ernstes Studium in der Kunst stelle, so sehr ich davon durchdrungen bin, daß auch die glänzendste Begabung eines solchen bedarf, so muß doch die Mühe stets und immer der zurückliegende, halb schon wieder vergessene Weg sein, an dessen Ende das heitere Ziel steht. Man soll dem Geheimnisse der Kunst nachgehen, aber nicht zu weit. Das Letzte bleibt eben immer und überall ein Verschleiertes, das wir ahnen, aber nicht

schauen sollen. Wer dagegen verstößt, schädigt sich und die Sache, der er dienen will. Von Sir Josua Reynolds wird erzählt, daß ihn der Ruhm Tizians nicht habe schlafen lassen, und daß er drei, vier Bilder des großen Meisters nur erstanden habe, um durch schichtweises Ablösen ihrer Farbe hinter das Geheimnis einer großen verloren gegangenen Technik zu kommen. Und es gelang ihm auch. Er wußt' es nun oder glaubte doch, es nun zu wissen. Aber die Porträts, die nach dieser Zeit von ihm gemalt wurden, blieben nicht nur hinter Tizian, sondern auch hinter ihm selbst zurück. Er hatte bei dem zu tiefen Suchen, statt zu finden, schließlich doch nur verloren. Wär' er dem Detail der Geheimnisse nicht nachgegangen, sondern hätt' er sich gläubig dem erobernd Geheimnisvollen des Ganzen überlassen, so wär' er dem Tizianischen näher gekommen. (12. Mai 1879.)

Ich entsinne mich einer Anekdote vom alten Schadow. Er hatte zwei Grazien in Wachs modelliert, entzückende Arbeiten, die die Unvorsichtigkeit eines Hausgenossen in die Nähe eines geheizten Ofens gestellt hatte, wo nun das Wachs, wie der Berliner Ausdruck lautet, „krißlich" geworden war. Schadow selbst, um die Sache zu reparieren, gab die Figuren zu seinem Freunde und Nachbar, dem Apotheker Lucae in die Kur, der sie mit Äther behandelte und in der Tat eine glatte Fläche wiederherstellte. Aber weiter auch nichts. Als der alte Herr seine reparierten Statuetten wiedersah, sagte er schmunzelnd: „Ja, die Pickeln sind weg, aber die Pelle och."

(9. Juni 1873.)

Es ist bekannt, daß man beim Glockenguß etwas Silber zutut, um die Schönheit und Reinheit des Klanges

zu steigern, aber man gießt keine Glocken aus Silber. Aus Silber werden nur Glöckchen gegossen. Klingt es nun dennoch silbern von Sankt Marien herab, so kann sich wohl das Vivos voco erfüllen, aber kaum das Mortuos plango und sicherlich nicht das Fulgura frango. Und ohne diese Kraft keine hohe Kunst. (2. April 1888.)

Im alltäglich Ehrpußlichen keine Fehltritte zu tun, ist in Kunst und Leben gleich leicht; die wirkliche Begabung zeigt sich erst in den Wagnissen und in Besiegung von Gefahren, die eine geringere Kraft sicher zu Fall gebracht hätten. (8. März 1883.)

Alle Kunst belauscht man am besten in ihren ruhigen Momenten; geht der Lärm erst los, so ist es selbst für das geübteste Ohr sehr schwer, Echtes und Unechtes zu unterscheiden. (24. März 1880.)

Aller unmotivierte Lärm auf der Bühne ist mir verhaßt, aber es gibt doch auch Situationen, wo gelärmt werden muß, und wo die Decenz des Spiels zu einem Fehler werden kann. Das Richtige im Leben ist bekanntlich nicht immer das Richtige in der Kunst. Die Griechen, wenn sie ein Bildwerk in bedeutender Höhe aufstellten, bildeten die Statue absichtlich falsch, damit sie, von unten aus gesehen, richtig erscheine.
(8. März 1872.)

Auf unserer märkischen Sandscholle sind wohl politische, aber nicht nationale Deutsche. Wir sind etwas anderes, modern Eigenartiges, vielleicht (für den, der es hören will) etwas geistig höher Potenziertes, aber den eigentlich deutschen Ton haben wir nicht,

wenigstens nicht in der Kehle, und bis auf weiteres sind Havelland und Zauche nicht die Geburtsstätten der Klärchen und Gretchen. Für diese besteht die Mainlinie fort, und wenn sie kommen, so empfinden wir Märker mit einer Art von Sehnsucht und Beschämung: sie war nicht in dem Tal geboren. Jede einzelne — ein Mädchen aus der Fremde, eine Anverwandte jener Aussterbefamilie, die einst unter dem Namen Poesie ihren Grund in deutschen Herzen hatte. (8. März 1872.)

Für die große Mehrheit des Publikums bedeutet ein Theaterabend nicht viel was andres als eine Reihenfolge von Tableaux vivants, und je hübscher, je besser die lebenden Bilder aussehen, desto genußreicher der Abend. Als ich vor Jahren einmal eine unserer gefeiertsten Künstlerinnen leise getadelt hatte, drohte mir ein Freund und Gönner, ein Mann aus der Obersphäre der Gesellschaft halb schelmisch, aber auch halb ernsthaft mit dem Finger und sagte: „Hören Sie, Sie haben Fräulein M. wieder getadelt.“ „Ich mußte wohl; sie war nicht schön in der Rolle.“ „Fräulein M. ist immer schön.“ Und damit war ich entlassen.

(7. Februar 1884.)

Friedrich der Große rief einem Prinzen von A. zu: „Prinz oder nicht, ich habe nicht Lust, um prinzlicher Schnitzer willen (er wählte ein stärkeres Wort) meine Schlachten zu verlieren.“ Und mutatis mutandis sollte dies auch die Parole preußischer Kunstinstitute sein. O, diese Dilettantenstücke! Wenn ich überblicke, was wir im Laufe der Jahre von derartigem haben ertragen

müssen, so möcht' ich die ganze Reihe vor Gericht zu ziehender Professoren, Freiherren und Privatdozenten jubelnd durchbrechen, um die dahinter aufgestellte heilige Schar armer Dachstubenpoeten oder verwegenster Possendichter Mann für Mann ans Herz zu drücken. Solche Dilettantenstücke haben nichts Gutes, aber das eine Gute könnten und sollten sie haben, daß die Fachleute sich enger aneinanderschlössen, sich weniger beneideten, sich mehr gelten ließen (wozu guter Grund ist) und einem immer anspruchsvoller werdenden Dilettantismus gegenüber sich unter der Fahne vereinigten: Wir Wilden sind doch bessere Menschen. Talentvollere gewiß.

(24. Oktober 1885.)

Mit drei Stücken, seitdem der glorreichste Krieg hinter uns liegt, ist nachträglich noch um Metz, um Nancy und um Breisach geworben worden. Welche Kluft zwischen den Taten unseres Volks und denen unserer Dichter! In jener furchtbaren Stunde, als die Garde ihren Sturm auf St. Privat unterbrechend deckungslos auf freiem Felde lag und nichts hörte als das Zischen der Kugeln und das Klopfen des eigenen Herzens, das in bangen und doch so tapferen Schlägen an die lothringische Erde pochte, da wurde Elsaß-Lothringen unser. Die Zucht Friedrich Wilhelms I. und der kategorische Imperativ Kants, die waren es, die uns Metz und Straßburg wiedererobert haben. Die Phrase hätt' es nimmer getan. Wir wollen mit ihr darob nicht rechten, aber nachdem sie nunmehr gegenstandslos geworden ist, muß wenigstens der Wunsch gestattet sein, daß sie sich bescheide und das Lied von dem deutschen Treumut und der welschen Tücke auf sich beruhen lasse. Wir haben nun Elsaß und

Lothringen und können ohne sonderliche Einbuße eines dafür aufgeben: unsere alte Weltstellung als Generalpächter der Sittlichkeit. (14. März 1873.)

Ich werde nicht in den Verdacht kommen, unsere Mark zu unterschätzen, in deren Dienst ich sozusagen ein ganzes Leben lang gestanden habe; aber was zu viel ist, ist zu viel. Es ist nicht möglich, der deutschen Gesamtwelt den Glauben beizubringen, daß es mit Bötzow oder Liebenwalde, mit Zehdenick oder Gransee (beiläufig: mir alles sehr liebe Städte) was Besonderes sei, und wenn das mit diesem märkischen Radaupatriotismus, mit diesem Entzücken über jeden im Wedding- oder Voigtlandjargon sprechenden großmäuligen und unverschämten Berliner so fort geht, so sind wir ernsthaft in Gefahr, unsere durch unsere Siege (die wenigstens in gewissem Sinne von Berlin ausgingen) und namentlich auch durch unsere glänzende städtische Entwicklung mühsam gewonnene Besserstellung wieder einzubüßen. Im Grunde der deutschen Volksseele ruht gegen uns immer noch die frühere Abneigung, und wir sollten uns hüten, durch die beständige von der Bühne her abgegebene Versicherung, daß es mit uns was ganz Besonderes sei, was doch keineswegs der Fall ist, den alten Groll wieder wachzurufen. Es können Zeiten kommen und sehr bald, da das regierende märkisch-berlinische Wesen der Sympathien Alldeutschlands dringend bedürftig wird. Und Bismarck ist alt udn Moltke noch älter. (24. Dezember 1888.)

Was nur unsere Lustspielverfasser immer wieder an den Hof Ludwigs XIV. treibt! Wer königliche Schlösser

besucht, muß sich bekanntlich immer Filzschuhe anziehen. So wirken auch alle diese Stücke. (8. Juni 1878.)

Ich stelle das Romantische nicht nur sehr hoch, es bleibt auch meine Lieblingsgattung in der Dichtung, und aller künstlerische Genuß, den ich der realistischen Schule verdanke, die Bewunderung, mit der ich Zola, Turgenjew, Tolstoi, Ibsen gelesen habe, verschwindet neben der erhabenen Freude, die mir durch ein ganzes Leben hin romantische Dichtungen wie Chevy-Chase, die Bürgersche Lenore, der Goethische Erlkönig, das Herz von Douglas (vom Grafen Moritz Strachwitz), die Schillersche Jungfrau von Orleans und viele andere Arbeiten derselben Richtung gemacht haben. Der Sieg des Realismus schafft die Romantik nicht aus der Welt. Und wär' es so, so wär' es ein schrecklicher, gar nicht wieder einzubringender Verlust. Der Realismus schafft nur die falsche Romantik aus der Welt, die Romantik, die keine ist. Mit den mittelalterlichen Stoffen, zumal mit dem Rittertümlichen kann die Poesie nie aufräumen; es ist eine Welt, der der Stempel des Poetischen von vornherein in einem besonders hohen Maße aufgedrückt ist. Aber dieser Stempel ist ihnen nicht so unvertilgbar tief aufgedrückt, daß er nicht unter prosaischen Händen verloren gehen könnte. Ja, es ist ein Elend, daß die tiefe Prosa der sogenannten Romantiker für dies Verlorengehen beständig Sorge trägt. Die ledernsten Menschen machen sich an die romantischsten Stoffe, und wenn nur ein Kreuzzug oder die westfälische Feme, Hörselberg oder Kyffhäuser, die heilige Elisabeth oder die Gräfin von Orlamünde („weiße Frau") darin vorkommt, so glauben sie das Ihrige getan zu haben. Durch dies tote Zusammensetzespiel von

Marterkammern und eiserner Jungfrau, von Templer und Jüdin, von Söller und Kemenate, durch endloses Heraufbeschwören von Elfen und Irrlichtern, vom zweiten Gesicht und Stureblick, vom Ritter Kurt mit der Mohrenprinzessin und Ritter Olaf auf der Heide, durch Überfüllung dieses romantischen Quincailleriemarktes, vor allem durch den tiefen Unglauben aller derer, die diesen Markt beschicken, ungläubig, weil sie am besten wissen, wie unecht es mit ihrer Ware bestellt ist, durch diesen Unglauben, der gleichbedeutend ist mit Unredlichkeit — dadurch und nur dadurch allein ist diese ganze herrliche romantische Welt, diese Schatzkammer aller Poesie so tief in Mißkredit gekommen. Die Herren Verfasser stehen dem, was sie bringen, selber fremd gegenüber und verlangen von andern ein hingebendes, überzeugungsvolles Interesse, das ihnen selbst in erster Reihe mangelt. Die Romantik kann nicht aus der Welt geschafft werden, und in einer neuen Gestalt oder vielleicht auch in ihrer alten oder nur wenig gemodelten wird sie (denn sie verträgt sich sehr gut mit dem Realismus, was man an den echten Romantikern studieren kann) aufs neue ihren siegreichen Einzug halten; aber die rechten gläubigen Dichter müssen erst wieder dafür erweckt werden. Dann werden sie auch das Publikum zu erwecken imstande sein. Solange die Romantik aber nur ein Geschäft ist, hat sie verspielt. Sie wird wieder siegen, wenn sie wieder ein lebendiges Gefühl geworden ist.

(1. Oktober 1889.)

Wie sich die Zeiten ändern und wie rasch! So konnte beispielsweise am 5. Dezember 1865 die „Henriette Maréchal" der Brüder Goncourt vor dem Publikum

des Theâtre français kaum zu Ende gespielt werden, und noch am 11. Dezember bei der sechsten Aufführung wurde der erste Akt des Stückes von so lautem Lärm und Pfeifen begleitet, daß, so wird erzählt, seine Vorführung einer Pantomime glich, weil man Bewegungen sah, aber kein Wort verstehen konnte. Woran lag das? Es lag daran, daß das an französischen Klassizismus gewöhnte Publikum des ersten und vornehmsten Theaters an der realistischen Ausdrucksweise der Brüder Goncourt Anstoß nahm, mit anderen Worten daran, daß das namentlich sprachlich eine literarische Revolution anbahnende Stück zu neu war. Es hatte mit dem guten Alten gebrochen. So 1865. Darüber sind noch keine dritthalb Jahrzehnte vergangen, und schon ist das, was damals und noch dazu in Paris zu neu befunden wurde, zu alt geworden, zu alt sogar für unser altes Berlin. Dahin ging ungefähr das Urteil derer, die sich in den Außengängen über das Stück vernehmen ließen, als dieses am 18. November 1889 im Verein Freie Bühne in Fritz Mauthners vorzüglicher Übersetzung gegeben wurde. „Nein, da bin ich doch für Gerhart Hauptmann. Da sieht und hört man doch, was man anderweitig nicht sehen und hören kann. Aber was soll uns diese „Henriette Maréchal“? Das ist ja eine ganz alte Geschichte; das ist ja ein Stück wie andere mehr; dazu brauchen wir keine Freie Bühne. Gebt uns unseren Gerhart Hauptmann wieder.“ Mit einem Worte: die literaturrevolutionären Goncourts wurden zu den Toten geworfen, und Gerhart Hauptmann, den man kaum vier Wochen vorher angesichts eines alten Schönheitsgötzen geschlachtet hatte, kriegte sein Herz zurück und wurde wieder zugenäht. So wandelbar ist das, was man Geschmack, Kunsturteil und öffentliche Meinung nennt. Und man wolle doch

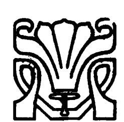
ja darauf verzichten, diesen unsicheren Zustand gewaltsam in einen stabilierten und angeblich besseren zurückzubekehren. Mit Strafbestimmungen und Verurteilungen, gleichviel ob sie aus dem Bürgerlichen Gesetzbuch oder aus der Ästhetik genommen sind, gibt man dem jetzt in schönster Blüte stehenden Kampfe nur einen Zusatz von Gift und Galle, während sich die Dinge, wenn man alles ruhig laufen läßt, schließlich von selber machen. Wir sind jetzt beim Experimentieren, und alles, was sich gegen unsere Experimentierkünste sagen läßt, ist ihre Kärglichkeit und Schüchternheit. Der Mitbewerb ist viel zu klein und beschränkt. Jede revolutionäre Bewegung zeigt, wie zahlreich die Keime sind, die, wenn der Augenblick da ist, zu glänzender Entwicklung fähig in der Volksseele schlummern. Wäre der arme Knabe Ludwig XVII. herangewachsen und seinem Vater regelrecht gefolgt mit Krönungsbotschaften und einer Festode von Victor Hugo (denn Victor Hugo konnte auch bourbonistisch sein), so starb Bernadotte nicht auf dem Thron von Schweden, sondern als Posthalter und Badekommissar in Pau, Ney wurde Torschreiber oder Steueroffiziant in Saarlouis und der etwas grobe Cambronne kam nicht einmal in die Lage, das große Wort merde verächtlich in die Welt hineinzurufen — alle Keime hätten eben weiter geschlummert. Und genau so im geistigen und besonders im literarischen Leben eines Volkes. Die Zeit schläft, und alles ist wie tot; die Zeit erwacht und führt ungeahntes Leben herauf. Es ist das Verdienst der Freien Bühne, manchem, was sonst vielleicht ersticken müßte, zu Luft und Licht verhelfen zu wollen. Was auf jedem Theater gegeben werden könnte, davon muß die Freie Bühne fernbleiben; sie muß Neues wählen. „Wage zu irren“ muß ihr Bannerspruch werden, und ihre Niederlagen müssen ihr gerade so viel gelten wie

ihre Siege. Ja unter Umständen mehr. Eine Luftschiffahrts-Versuchsstation hat mehr Unglücksfälle zu verzeichnen als eine Feinbäckerei mit Ladenmamsells. Wiewohl bei letzteren schon der erste Schritt zur Gefahr gegeben ist. (18. November 1889.)

Auf ihr erstes Spiel- und Kampfjahr zurückblickend darf ich der Freien Bühne das Trosteswort zurufen: viel Feind viel Ehr. Mich in dieser Feindschaft, namentlich soweit sie von Mitverschworenen ausging, zurecht zu finden, will mir allerdings nicht sehr gelingen. Denn sind etwa Versprechungen unerfüllt geblieben? Es sollte der Versuch gemacht werden, an Stelle von Stücken alten Geschmacks Stücke neuen Geschmacks vorzuführen, und ein Publikum, das sich bereit erklärt hatte, diesen Versuch zu unterstützen, sollte dabei sein, sollte ja oder nein sagen, sollte annehmen oder verwerfen. Niemand war zu sichrem künstlerischem Genuß eingeladen, nur zur Feststellung oder kritischen Betrachtung strittiger Fragen. Und zu Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ Stellung nehmen zu können, mußte für das Publikum der Freien Bühne zur Genugtuung und Ehre werden, gleichviel ob es in die Lage kam, Verwerfung oder Zustimmung auszusprechen. Wer als Sicherheitskommissarius ins Theater gehen will, hat bei Schiller- und Shakespearestücken Gelegenheit genug dazu; wer aber vorhat, neugierig und mutig ins pfadlose Meer hinauszusteuern und nach neuen Inseln zu suchen, der muß darauf gefaßt sein, ebensogut Caliban wie Miranda zu finden. Bloß Miranda zu finden, ist ihm nicht versprochen; er muß es nehmen, wie's fällt. Aber davon hat ein Teil des Publikums der Freien Bühne nachträglich nichts wissen wollen. Dieser

Bruchteil wollte das Unsichere und das Sichere zugleich, wollte das Prickelnde neuester Neuheit und das Abgeklärte stabilierter Klassizität. Das war zuviel verlangt. Das Publikum der Freien Bühne, soweit es nicht nur ablehnte (das war sein Recht und seine Pflicht), sondern laute, selbst erbitterte Opposition machte, war ein Durchschnitts-Premierenpublikum, statt eine Jury zu sein, eine Geschworenenversammlung in schwebenden ästhetischen Fragen. Ein solches Premierenpublikum mußte der Freien Bühne fern bleiben, am fernsten aber alle die, die ganz im Widerspruch zu dem bekanntgegebenen Programm von vornherein wußten, wie Stücke bis in alle Ewigkeit hinein aussehen müssen.

(1. Juni 1890.)



Anmerkungen.

S. 36 Z. 20: Wer so abgehen kann, der muß bleiben. Herr Kahle vom Stadttheater in Leipzig gastierte damals auf Engagement.

S. 40: Rolf Berndt, ein Schauspiel von G. zu Putlitz.

S. 44 Z. 16: Die Grabschrift aus Heines „Atta Troll“ (XXIV. Kap.) lautet:

Sehr schlecht tanzend, doch Gesinnung
Tragend in der zott'gen Hochbrust;
Manchmal auch gestunken habend;
Kein Talent, doch ein Charakter!

S. 44 Z. 18: Milde (1805—1861), ein schlesischer Industrieller, Abgeordneter des Vereinigten Preußischen Landtages, später auch Mitglied des Abgeordnetenhauses und der erste preußische Handelsminister, welches Amt er indes nur eine sehr kurze Zeit bekleidete. Den berühmten Ausspruch tat er in der zweiten Sitzung des Vereinigten Landtages bei der Adreßdebatte in seiner ersten hier gehaltenen Rede am 16. April 1847. Vgl. Haym, Reden und Redner des ersten Preußischen Vereinigten Landtags, Berlin 1847, S. 355.

S. 45 Z. 24: Der eben Heimgegangene ist vermutlich David Friedrich Strauß († 8. Februar 1874), der in seinem letzten, 1872 erschienenen Werk „Der alte und der neue Glaube“ als Ersatz für das religiöse Bedürfnis die klassische Poesie und Musik empfahl.

S. 53 Z. 11: Marie Keßler hatte sich auf Helgoland mit ihrem Kollegen Richard Kahle verheiratet.

S. 92 Z. 3: Etwas anzüglich. Es war damals die Zeit des heftigsten Kulturkampfes, und der aus Schlesien gebürtige Dr. Adalbert Falk, der geistige Urheber der Maigesetze, war preußischer Minister der geistlichen Angelegenheiten.

S. 112 Z. 4: Der befreundete Maler war wohl August v. Heyden.

S. 116 ff.: Charlotte Birch-Pfeiffer hatte für ihr Schauspiel „Mutter und Sohn“ den Roman „Die Nachbarin“ von Friederike Bremer frei benutzt. Routineuse als Steigerung von Routinière dürfte auf die während der Pariser Kommüne gebräuchliche Petroleuse anspielen.

S. 147 Z. 4: Professor Reinhart, der Gatte des Lorle in Auerbachs Dorfgeschichte „Die Frau Professorin“.

S. 151: Killingshot (hitzig im Töten) ist ein zur Verspottung englischer Schauerromane fingierter Name. Das Horse-Guards-Regiment ist das älteste und vornehmste des englischen Heeres. Das Mörikische Gedicht ist „Schön Rottraut“.

S. 195 Z. 1 ff.: Auch in Goethes Singspiel „Lila“ wird die kranke Heldin von dem Wahn, daß ihr Gatte durch feindliche Geister gefangen gehalten werde, dadurch geheilt, daß ihr „die Geschichte ihrer Phantasien vorgespielt wird.“ Sie glaubt, den Gemahl aus den Händen des Oger zu reißen — und ist von ihrer Melancholie genesen.

S. 196: Vgl. das Distichon über die „Frau vom Meere“ in Theodor Fontanes Gedichten. 3. Aufl. S. 331:

Ellida leidet an Sehnsucht, an Sehnsucht nach Meer und nach Meermann.
Freiheit heilt sie. Es geht. Aber es geht mir zu flink.

S. 201 Z. 26: Sulamith aus Paul Heyses Drama „Die Weisheit Salomos“.

S. 214 Z. 9: Den Plan von Wien hatte Th. F. für seinen Roman „Graf Petöfi“ benutzt, dessen erste Anlage aus dem August 1880 stammt.

S. 232 Z. 12: Anzengrubers „Viertes Gebot“ wurde im November 1877 vollendet und im Herbst 1878 in Wien aufgeführt. Die Zensur hatte das Stück verstümmelt; daß der Dichter es deswegen von der Bühne zurückzog, ist ein Irrtum. (Vgl. A. Bettelheim, Ludwig Anzengruber, Berlin 1891, S. 109.)

S. 233 f.: Julius Faucher. Dieselbe Anekdote erzählt Th. F. „Von Zwanzig bis Dreißig,“ S. 66 f.

S. 268: Th. F. gibt die letzte Strophe des historischen Volksliedes über die am 25. März 1420 durch Kurfürst Friedrich I. von Brandenburg erfolgte Erstürmung Angermündes in einer eigenen Bearbeitung und Übersetzung. Das niederdeutsche Original findet sich zuerst in der Chronik des Andreas Angelus aus Strausberg „Annales Marchiae Brandenburgicae“. (Frankfurt a. O. 1598, S. 102.)

S. 435 Z. 9: Chevy-Chase. Vgl. Herders „Stimmen der Völker“. 3. Buch Nr. 18.

Register.

A.

Abd-el-Kader, (1807—83) kabylischer Held im Unabhängigkeitskampf Algiers gegen Frankreich 378.
Abich, Julie 290.
Achenbach, Andreas 359.
Albertus Magnus 163.
Anacapri 334.
Anno, Anton 185.
Anzengruber, Ludwig 232 f.
Apennin 415.
Arnim, Graf Harry v., der 1874 wegen Hochverrats verurteilte deutsche Botschafter in Paris 103.
Auerbach, Berthold 146 ff.
Augier, Emil 292.

B.

Barkany, Marie 21 f. 67. 69. 110. 157 f. 231. 379 ff. 395.
Barnay, Ludwig 19 f.
Bauer, Karoline 126.
Bauernfeld, Ed. v. 126 ff. 394. 425.
Beaconsfield, Lord 181.
Beck, Cäsar 59 f.
Becker, K. F. 215.
Beer, Michael 322.
Bellachini 214. 261.
Benedix, Roderich 109. 120. 134. 135 ff. 161. 203. 217. 327.
Beresina 332.
Bernadotte 438.
Berndal, Gustav 8. 40. 45. 50. 55 f. 70. 86. 90 f. 103. 138. 140. 159. 320. 327 f. 361.
Bernhard von Clairvaux 170.
Bethmann, Friederike 335.
Bildersprache 134 f. 146.
Björnson, 219 f.
Birch-Pfeiffer, Charlotte 115 ff. 143. 373 f. 425.
Bismarck 67. 101. 103. 137. 160. 226 f. 264. 377. 434.
Bittner, Maruschka 66. 139 f.
Blondin 228.
Blum, Karl 101 f.
Blumenthal, Oscar 158.
Blücher 374.
Bonwitt und Littauer, früher ein Modegeschäft in Berlin, 157.
Bornemann, Julius 202.
Borry, Schauspielerin 84 f.
Bosco 261.
Bozenhard, Albert 68 f.

Bötzow, (Mark) 270. 434.
Brachvogel, A. E. 64. 169 ff.
Brandt, Theodor 308.
Breisach 433.
Breitbach, Therese 237. 382 ff.
Bremer, Friederike 116.
Brizaner 387.
Buska, Johanna 4. 140 f. 216. 386.
Bürger, G. A. 382. 399. 435.
Byron 416.

C.

Cade, Jack, Rebell in Shakespeares Heinrich VI. 269.
Calderon 400 f.
Calvin 2.
Cambronne, Graf (1770—1826), franz. Feldherr 438.
Casper, Geh. Medizinalrat in Berlin 310.
Censurverbote 188 f.
Cervantes 377.
Chatham (Pitt der Ältere) 273.
Chippendale, engl. Schauspieler 323.
Chodowiecki, D. 34.
Claudius, Matthias 27. 358.
Condé, Lieblingspferd Friedrichs des Großen 99.
— Prinz 169.
Conrad, Paula 123 f. 201 f. 382 ff.
Coppée, François 412.
Crelinger, Auguste 124 f. 335.
Crüsemann, G. 125.

D.

Dahn, Felix 221 f.
— Friedrich 361.
Dante 370.
Danton 143.
Darnley, König 370.
Darwin 190.
Dehnicke, Paul 8.
Delavigne, C. 408. 427.
Dessoir, Ludwig 24. 50. 56. 396.
Dettmer, Eugen 53 ff.
Devrient, Emil 361.
— Ludwig 128. 195.
Dialog 118.
Dichterelend 165.
Dockhorn, Rechtsanwalt, Verteidiger des Grafen Harry Arnim 103.
Dóczi, Ludwig v. 271.
Dover 415.
Döbbelin, Theophilus 164 f.
Döring, Theodor 10. 22 f. 31. 51. 103. 128. 136. 138. 210. 289. 290 f. 319 ff. 327. 396.
Drach, Emil 377 f.
Dumanoir und Keranion 369 f.
Dumas (Vater) 113. 124.
Dusquesne, A. Marquis 169.

E.

Edda 348.
Egmont 49.
Elementare, das, in der Kunst 347 f. 350.
Elsaß-Lothringen 433.
Elsler, Fanny 345.
Enthusiasmus 83.
Eppner, Schauspielerin 38 ff.
Erhartt, Luise 34. 36. 42 f. 51 f. 81. 237. 336 ff.

F.

Falk, Adalbert, preuß. Kultusminister 92.

Faucher, Julius 233 f.
Favre, Jules 226 f.
Feenwelt 104 f.
Fitger, Arthur 246 ff.
Flottwell, Ed. Heinr. v., 1830—41 Oberpräsident der Provinz Posen 105.
Fox 166 f. 273.
Französische, das, auf dem Theater 111 f. 120. 125 f.
Frauenthal, Eugenie 372 f.
Freie Bühne, Verein, in Berlin 185. 438 ff.
Freiligrath, Ferdinand 262.
Frenzel, Karl 205.
Freytag, Gustav 62. 156 f. 379.
Frieb-Blumauer, Minona 90 f. 103. 108 f. 122. 136 ff. 210. 237. 289. 327.
Friedmann, Siegwart 34.
Friedrich der Große 99. 168. 273. 432.
Friedrich Wilhelm I. 99. (seine Epoche) 173 f. 205. 248 f. 347. 433.
Friedrich Wilhelm III. 397.
Friedrich Wilhelm, später Kaiser Friedrich 309.
Frohn, Charlotte 186.

G.

Gallait, Louis, malte 1848 das in der Berliner Nationalgalerie befindliche Bild „Egmont vor seiner Hinrichtung“, 49.
Garrick, D. 397.
Gefühl in der Kunst 170.
Geibel, Emanuel 223. 349.
Gellert, Chr. F. 132 f.
Genialität 171.
Gensichen, O. F. 158. 285 ff.
Gern, A. L., Komiker, 98.
Gerson, Modegeschäft in Berlin 140.
Geschundene, d., Raubritter 279.
Geyser, heißer Springquell (Sprudel) auf Island 326.
Giacometti, Paolo, verfaßte 1853 die Tragödie „Elisabetta regina d'Inghilterra“, 407 f.
Girardin, Madame de 128 f.
Glasbrenner, Ad. 288.
Gleim, J. W. L. 234.
Gluck, J. C. 335.
Golmick, Emma 14.
Goncourt, Brüder 436 f.
Goritz, Otto 5. 41 f. 45. 75 f. 84.
Gottschall, Rud. 166 ff.
Görbersdorf 315.
Goethe 345. 354. 435.
— Clavigo 40 ff.
— Egmont 43. 49 ff. 212. 332. 427. 432.
— Faust 45. 275. 329 f. 395. 416. 420. 432.
— Geschwister 360 f.
— Götz von Berlichingen 38 ff.
— Iphigenie 42 ff. 106. 335. 349 f. 420.
— Tasso 57 f. 106.
Goetze, Auguste 244 f.
Gransee 434.
Gräffner, Schauspielerin 185 f.
Grillparzer, 106 ff. 184. 200. 274. 344. 349. 401.
Groß, Jenny 157. 392 ff.
Grosse, Julius 205 f.
Groß-Kreuz (Mark) 280.
Grua, F. 125.

Grube, Max 62. 88. 395 f.
Gustav Adolf 277.
Gutherry, Franz 307.
Gutzkow, Karl 120. 148 ff. 169 f. 283. 367. 427.

H.

Hackländer, F. W. 158 f. 395.
Hagn, Charlotte v. 101. 126.
Halm, Fr. (Münch-Bellinghausen) 130 f. 139.
Hamilton, Herzog v. 194.
Hauptmann, Gerhart 300 ff. 437. 439.
Havelland 432.
Haverland, Anna 46 f. 81 ff.
Hebbel, Friedrich 151 ff. 194. 244.
Hedberg, Franz 178.
Hein, Direktor des Kgl. Schauspiels in Berlin 321.
Heine, Heinrich 44.
Hekla 325.
Hellmuth-Bräm, Wilhelm 57.
Helsingör 409 f.
Herrenhuter 181.
Heveller 387.
Heyse, Paul 201.
Hillern, Wilhelmine v. 227 ff.
Hiltl, George 34. 171.
Historisches Drama 99 f. 161. 166 f. 168 f. 191. 205 ff. 215. 264.
Hitzig, Jul. Ed., Kriminalrat 195.
Höchenburger, Anna v. 201 f.
Hoffmann, E. Th. A. 195.
Holz, Arno 313 f.
Horn, Clara 126.
Hosenrollen 424 f.
Hugo, Victor 438.
Hülsen, Botho v. 321.
Hutten 39.

J.

Jachmann-Wagner, Johanna 334 ff.
Jauner, Franz 102.
Ibsen, Henrik 180 ff. 267. 271. 298. 304. 435.
Idealisten 163. 189. 192.
Idyll im Drama 179.
Jensen, Wilhelm 223.
Iffland, A. W. 89 ff. 327. 339.
Ilissos 354.
Immermann, Karl 117.
Intrigen-Lustspiel 161.
Johann von Leyden 170.
Jordan, Wilhelm 422.
Island 163. 325 f.
Jügelt, Max 387 ff.
Jünger, Joh. Friedr. 326.
Iwan, der russische Bauer 4.

K.

Kabylen, algerischer Stamm 378.
Kadelburg, Gustav 308.
Kahle, Richard 5 f. 7 f. 21. 29 f. 35 f. 41 f. 56. 60. 69. 72. 103. 327. 357 ff. 425.
Kahle-Keßler, Marie 125. 137. 210. 231. 337 ff.
Kalisch, David 282.
Kameke, General v., leitete 1870 den Ingenieurangriff auf Paris, 227.
Kant 433.
Karl, Prinz v. Preußen 319.
Karlowa, E. H. 365.
Kaulbach, Wilh. v. 345 f. 348.
Kephissos 354.

Kerner, Justinus 153.
Keßler, Oskar 200 f. 425.
Klassizismus auf der Bühne 25. 71 f. 187 f.
Klein, Adolf 74. 371 f.
Kleist, Heinrich v. 92 ff.
Koberstein, Karl 226.
Kohl v. Kohlenegg, L. R. 224 f.
Kolchis 354.
Komödie, ihre Aufgabe 162.
Komposition 269.
Koreff, Dr. 195.
Kopenhagen 410.
Kotzebue, A. v. 91 f. 172.
Köpenick 271.
Krause, Ernst 8. 57. 70. 73. 76. 87 f. 231. 237. 290. 319. 425.
Kraußneck, Arthur 19. 186.
Kritiker, Der 419—21.
Kruse, Heinrich 156.
Kugler, Franz 9. 189.
Kulturhistorische, D. im Drama 152.
Kunst, Wilhelm, (1799—1859), pathetischer Heldenspieler alten Stils 96. 366 f.
Küßner, Schauspielerin 65 f.

L.

L'Arronge, Ad. 215. 281.
Laube, Heinrich 41. 120. 132 f. 328 f. 350 u. 390 f. (Essex) 424.
Legouvé, L. 401. 403 f.
Lehnbach, Marie 141 f.
Lehmann, Else 308 f.
Leidenschaft auf der Bühne 380. 426.
Lenau, Nicolaus 153. 380.
Leopold, Fürst von Dessau 99 f.
Lessing 31.
Lessing, Emilia Galotti 85 f. 150. 289. 299. 325 f.
— Minna von Barnhelm 32 f. 427.
— Nathan 45. 243. 379.
Lewinsky, Olga 64 f.
Lichterfeld, Fr. 424.
Lichterfelde bei Berlin 280.
Liebenwalde 270. 434.
Liebesheiraten 181.
Liedtcke, Theodor 125. 137. 140. 210. 325 f. 333. 425.
Lindau, Paul 158. 215. 234 ff. 244. 387 f.
Link, Georg 22.
Lobe, Theodor 186.
London 347. 374.
Lothringen 434.
Lubliner, Hugo 40. 158. 215. 278 ff.
Lucae, Apotheker in Berlin 430.
Lucca, Pauline 35.
Ludwig XIV. 434.
Ludwig XVII. 438.
Ludwig, Maximilian 8. 44 f. 53. 60. 108. 125 f. 164. 199 f. 361 ff.
Ludwig, Otto 90. 148 ff. 274.
Lustspielapparat 177.
Luther 145. 297.
Lutter und Wegner, Weinstube in Berlin 290. 323. 429.
Lübke, Wilhelm 9. 30.
Lyrische, D. im Drama 106 f.

M.

Makart, Hans 22.
Malchow 315.
Maria Stuart 370.
Marienfelde bei Berlin 315.
Mark Brandenburg 434.

Mars-la-Tour 374.
Marx, Schauspieler 27.
Matkowsky, Adalbert 63. 76 f. 88 f. 96 f. 396 ff.
Mauthner, Fritz 437.
Meding, Oberpräsident v. 397.
Meininger, Die 17. 28. 59 ff. 67. 137.
Melancholische, Das 90.
Menzel, Adolf 135.
Metz 433.
Meyer, Clara 8. 21. 55. 76. 105. 107 f. 193. 198 f. 321. 354. 355 f. 364. 393.
Meyer, Ferdinand 307.
Milde, Abgeordneter 44.
Mischcharaktere 129. 209.
Mitterwurzer, Friedr. 76 f.
Modernes Drama 283 f.
Molière 30 ff.
Moltke 434.
Moreto 336.
Moser, Gustav v. 176 ff. 215. 281.
Moskau 421.
Mozzidolfi, Napoleone 407.
Mörike, Ed. 151.
Munckel, Rechtsanwalt, Verteidiger des Grafen Arnim 103.
Mügge, Alexander 386 f.
Müller, Eugen 333. 399.
Müller von Königswinter, Wolfgang 384.
München 345.

N.

Nagler, K. F. F. v., preußischer Generalpostmeister 397.
Nancy 433.
Napoleon I. 11. 59. 103. 147. 167.
Natürlichkeit der Darstellung 19 f. 74 f. 78.
Nauen 374.
Nesper, Josef 60. 78 ff. 390 f.
Ney, Marschall 438.
Nieder-Schönhausen 371.
Niemann-Raabe, Hedwig 339 ff. 384 f.
Novalis 25.

O.

Oberländer, Heinrich 57. 69 f. 83. 122. 290. 425.
Orcagna, Andrea 48.
Oxenstjerna, A. Graf v., schwedischer Staatsmann 354.
Öchelhäuser, Wilh. 14.
Öhlenschläger, A. G. 222. 328.

P.

Pagay, Hans 307.
Pankow bei Berlin 371.
Pappenheim, G. H. Graf v. 277.
Paris 374.
Patkul, J. R. v. 108.
Patriotismus in der Dichtung 131 f. 434.
Pau 438.
Pauli, Paul 307.
Pesne, Antoine 34.
Peter d. Gr. 400.
Peter von Amiens 170.
Petersburg 421.
Pfuel, Kammerjunker v. 376.
Philippi, Felix 298 f.
Phrase 433.
Pietät 61 f.
Pietsch, Ludwig 290.
Pitt, William 166 f. 273.
Platen, Aug. Graf v. 144. 267.

Poesielosigkeit im Drama 134.
Poppe, Rosa 98. 299.
Poppenberg, Restaurant in Berlin 140.
Potsdam 374. 387.
Pöllnitz, Luise v. 307.
Prechtler, Heinrich 389 f.
Punsch 141 f.
Purschian, Otto 298 f.
Putlitz, Gans Edler Herr zu, Eroberer von Angermünde 268.
Putlitz, Gustav zu 40. **160** ff. 381.

Q.

Quaas, Eduard, Buch- u. Kunsthandlung in Berlin 30.

R.

Rachel, Felix 346.
Racine 354.
Raffael, 346.
Rahn, H. J. 374 ff.
Raimund, Ferdinand 102 f.
Rathenow 411.
Rauch, Christian 322.
Raumer, Friedrich v. 222.
Raupach, Ernst 98 f. 173. 264. 427.
Realismus 188. 190.
Redwitz, Oskar v. 372 f.
Reicher, Emanuel 200.
Renz, Zirkus 157.
Reynolds, Josua 430.
Rheinisch, Albin 369.
Richelieu, Kardinal 168.
Richmond, Herzog v. 103.
Rietz (Gräfin Lichtenau) 64.
Ristori, Adelaide 45. 347. 351. **401** ff. 409.
Robert, Emerich 186. 363 f.
Rodenberg, Julius 165.
Rollen 424—428.
Romantik 81 ff. 84. 95. 117. 139 f. 428. **435** f.
Rosen, Julius 281.
Roßbach 374.
Rossi, Ernesto 45. **408** ff.
Rott, Moritz 98. 388.
Rotteck, Karl v. 215.
Routine 279 f.
Ruge, Arnold 144 f.

S.

Saarlouis 438.
St. Privat 433.
Sanssouci 273. 326.
Sardou, V. 292.
Schadow, Gottfried 430.
Schanzer, Marie 186.
Scheffel, J. V. 223.
Schiller 135.
— Braut von Messina 106. **398** f. 426.
— Demetrius 80.
— Don Carlos 62. **67** f. 80. 217. 328 f. 361 f. 381 f. 421.
— Fiesko 251.
— Jungfrau von Orleans 62. **81** ff. 349 f. 428. 435.
— Kabale und Liebe **64** ff. 80. 150. 157. 231. 248. 275. 296. 299. 328. **337** f. 389. 407.
— Maria Stuart **78** f. 250. 336 f. 364 f. 402 f. **405** ff. 427.
— Räuber **59** ff. 80. 171. **357** f. 366 f.
— Wallenstein **69** ff. 80. 240. 367 f. 376 f. 399. 427.
— Tell 86 ff.

Schimmelfennig v. d. Oye, Otto 373 f.
Schinkel, K. F. 335. 348. 405.
Schlaf, Johannes 313 f.
Schlegel, Aug. Wilh. 238.
Schliemann, Heinrich 156.
Schmidt, Julian 92. 283.
Schneider, Wilhelm 376 f.
Scholz, Bernhard 216 ff.
Schönthan, Franz v. 215.
Schratt, Katharina 127. 211. 340. 360 f.
Schuld, tragische 1 f.
Schüle, Helene 308.
Schweninger 165.
Schwing, Ferdinand 84.
Scribe 111 ff. 161. 189. 386 f.
Seebach, Marie 328 ff.
Sekukuni, Häuptling der Bapedi, eines Stammes der Basuto, 1876—77 siegreich gegen die südafrikanische Republik 378.
Sentimentale, Das 89 ff.
Seydelmann, Karl 5 f. 128. 375. 396. 403.
Shakespeare 3 ff. 134. 375. 397.
— Hamlet 25 f. 131. 206. 329. 366. 397. 399. 409 ff. 416.
— Heinrich IV. 10 ff. 15 f.
— Heinrich V. 13 ff. 365 f.
— Heinrich VI. 43. 269. 424.
— Julius Caesar 17 f.
— Kaufmann von Venedig 5 f. 426.
— König Lear 29 f. 131. 275. 397. 415 f. 426.
— Macbeth 43. 104. 110. 117. 131. 331 f. 397. 426.
— Othello 201. 358 f. 362. 377 ff. 409.
Shakespeare, Richard II. 6 ff.
— Richard III. 33. 206. 250. 395 f.
— Romeo und Julia 263. 364. 389 f.
— Sommernachtstraum 3 f. 28. 408. 419.
— Sturm 116. 439.
— Was ihr wollt 21 ff. 323 ff.
— Wintermärchen 116. 269.
Sheridan, R. B. 31. 167. 273. 276.
Siegrist, Philipp 8. 70.
Sigur, Bertha 369 f.
Skobeleff, General 67.
Sophokles 1. 58. 334.
Sorma, Agnes 186.
Spichern 426.
Spielhagen, Friedrich 208.
Stallmann, Carl 307.
Stawinsky, H. C. J. 98.
Stägemann, Ida 307 f.
Stephan, H. v., Staatssekretär 397.
Steuben, General v. 273.
Stolberg, Leopoldine 57. 56. 125. 367 f.
Strachwitz, Moritz, Graf v. 435.
Strakosch, Alexander 80. 422 f.
Strausberg 270.
Stritt, Albert 325 f.
Studium in der Kunst 429 f.

T.

Taglioni, Auguste 34.
Talleyrand, Ch. M. Fürst v. 57.
Technik im Drama 161 f.
Tendenzstücke 145.
Tessendorf, Staatsanwalt im Prozeß Arnim 103.
Thackeray, 103.

Tieck, Ludwig 95.
Tizian 430.
Tolstoi, **207**. 233. 313. 435.
Töpfer, Carl 319. 355. 392. 393.
Traumwelt im Drama 109 f.
Treuenbriezen 294 f.

U.

Uhland, 380.
Umsturz des Bestehenden 113 ff.
Unfertige, D. 127.
Unterhaltungskunst, dramatische 177. 281.
Urban, Rudolf 56.
Überökonomie, dramatische 287 f.
Überzeugung in der Poesie 170. 187.

V.

Vassel, Hutmacher in Berlin 30.
Vesuv 325.
Virtuosentum 405. 428 f.
Vogt, Karl 171.
Vollmer, Arthur 57. 202 f. **368** f.
Voß, Richard 294 f.

W.

Wahrheit in der Kunst 345 f.
Wallenstein 376.
Wallner, Franz, junior 186.
Wannsee bei Berlin 280.
Washington 273.
Watteau, A. 34.
Weilen, J. v. 209 f.
Weiß, J. C. G. 51. 289.
Weiße Frau 435.
Wellington 103. 374.
Werder (Stadt) 280.
Werder, Karl 30.
Wichert, Ernst **210** ff. 330.
Wienrich, Adele 119 f. 127.
Wilbrandt, Adolf **229** ff. 340. 343. 421 f.
Wildenbruch, Ernst v. 249 ff. 271.
Wildpark bei Potsdam 280.
Wilhelm I. 319.
Windthorst 264.
Winterfeld, A. v. 173 f.
Wirklichkeit in der Kunst 92. 111. 161. 190 f. 209. 210 f. 213. 236. 306. 311 f. 313 f. 366. 431.
Wisbeck, Julius 375.
Wittgenstein, Fürst v. (1770 bis 1851), reaktionärer preußischer Minister 100.
Wolfe, General (1726—59), fiel bei Quebec zusammen mit seinem französischen Gegner Montcalm 397.
Worsaae, J. J. A., Altertumsforscher (1821—85) 222 f.
Worth, Damenschneider in Paris 157. 395.
Wustrau 295.
Wünzer, Theodor 45.

Y.

Young, Brigham (1801—77), ursprünglich Zimmermann, Gründer der Mormonensekte (vgl. in Th. Fs. „Quitt" den Obadja) 170.

Z.

Zauche 432.
Zehdenick 434.
Ziegler, Clara 46 f. 97. **344** ff. 379. 381 f. 401. 410.
Zieten, General v. 294 f.
Zola, E. 165. 435.
Zumpt, K. G. 251.

Piererſche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg.